



De la construction des identités féminines : Regards sur la littérature francophone de 1950 à nos jours

Hélène Barthelmebs-Raguin

► To cite this version:

Hélène Barthelmebs-Raguin. De la construction des identités féminines : Regards sur la littérature francophone de 1950 à nos jours. Littératures. Université de Haute Alsace - Mulhouse, 2012. Français. NNT : 2012MULH4472 . tel-01285167

HAL Id: tel-01285167

<https://theses.hal.science/tel-01285167>

Submitted on 8 Mar 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE HAUTE-ALSACE
FACULTÉ DES LETTRES, LANGUES ET SCIENCES HUMAINES

ÉCOLE DOCTORALE « HUMANITÉS » (ED 520)
INSTITUT DE RECHERCHE EN LANGUES ET LITTÉRATURES EUROPÉENNES
(EA 4363)

THÈSE

en vue d'obtenir le grade de Docteur de l'Université de Haute-Alsace
discipline : Langues et littératures françaises, générales et comparées

présentée et soutenue publiquement le 17 novembre 2012

par

Hélène BARTHELMEBS

De la construction des identités féminines.
Regards sur la littérature francophone de 1950 à nos jours

Sous la direction de

Peter SCHNYDER

MEMBRES DU JURY

Prof. Sylvie FREYERMUTH, Université du Luxembourg
Mme Greta KOMUR-THILLOY, MCF HDR, Université de Haute-Alsace
Prof. Éric LYSØE, Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand
Prof. Martine SAGAERT, Université du Sud, Toulon-Var
Prof. Peter SCHNYDER, Université de Haute-Alsace
Prof. Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Université de Haute-Alsace

Remerciements

Je tiens à exprimer ma plus vive reconnaissance à mon directeur de thèse, Peter Schnyder, non seulement pour ses conseils avisés et le soutien inestimable qu'il a apportés à ce travail, me permettant de mener cette recherche à bien, mais aussi pour son amabilité, sa confiance et la grande liberté qu'il m'a accordée lors de ces quatre d'années « d'aventure intellectuelle ».

Mes remerciements s'adressent également à Sylvie Freyermuth et Martine Sagaert pour leur participation à mon jury de thèse et leur contribution à l'enrichissement de ce travail.

Je remercie également les membres de l'ILLE (EA 4363), avec qui de nombreux échanges ont pu avoir lieu, et plus particulièrement Greta Komur-Thillooy et Frédérique Toudoire-Surlapierre ; ainsi que de l'ED 520 « Humanités », et spécialement Michel Faure pour sa disponibilité et son implication dans la bonne poursuite de mon doctorat.

Je n'oublie pas toutes les personnes qui, grâce à des discussions et des échanges de points de vue, ont contribué à faire avancer mes réflexions durant ces années de recherche, avec une mention particulière pour mon directeur de Master I, Éric Lysøe, qui m'avait permis d'aborder, tant au niveau pratique que théorique, les réflexions dont ma thèse constitue un premier aboutissement.

Je remercie tout particulièrement mes relecteurs qui se sont attelés avec beaucoup de gentillesse à cette tâche méticuleuse, Robert et Élisabeth Berna, Marie-Thérèse Berney, Aurélia Hetzel, Ahmed Kharraz ainsi que Nicole Sax-Barthelmebs.

Bien entendu, mes remerciements vont à mes amis et à mes collègues de doctorat, qui m'auront permis de terminer sereinement cette aventure de quatre ans, notamment Pierre-Henri Bombenger, Magali Boumaza, Adeline Cherqui, Élodie Duval, Matthieu Freyheit, Tatiana Musinova, Bénédicte Pesset, Anne-Marie Ray, Mahan Saatchi, Aurélie Willmé. Je dois beaucoup aux discussions animées autour de cette recherche, dans des endroits parfois insolites, qui auront contribué à faire prendre à ma thèse toute son ampleur.

Que tous ceux qui m'ont aidée d'une manière ou d'une autre dans l'élaboration de ce travail soient assurés de ma gratitude.

Enfin, *last but not least*, je dédicace ce travail à ma mère, Nicole Sax-Barthelmebs, à mon frère, Laurent Barthelmebs, ainsi qu'à sa famille qui compte un « petit Luc » de plus, pour leur affection et leur soutien indéfectible.

Ce travail est aussi l'occasion d'une pensée pour mon père.

Par la présente, je déclare sur l'honneur être l'unique auteure de cette thèse et que son contenu résulte uniquement de mon travail et de mes recherches. Les informations dérivées des travaux antérieurs d'autres chercheurs sont indiquées dans le texte et une liste de références est donnée en bibliographie. Ce travail n'a été déposé sous aucune autre forme pour aucun autre diplôme dans une université ou une institution d'enseignement supérieur.

Sommaire

INTRODUCTION.....	7
PARTIE I – LES IDENTITÉS.....	43
CHAPITRE 1. FEMMES ET LITTÉRATURE(S)	46
CHAPITRE 2. LES IMAGES DUELLES DES FEMMES	64
CHAPITRE 3. LES IMAGOS.....	123
CHAPITRE 4. LA FICTION ET LA RÉALITÉ	146
SYNTHÈSE PROVISOIRE	171
PARTIE II - L'IDENTITÉ CORPORELLE	174
CHAPITRE 1. LE CORPS VU PAR LES <i>GENDER STUDIES</i>	179
CHAPITRE 2. LE CORPS FÉMININ : TISSU / TEXTE IDENTITAIRE	197
CHAPITRE 3. LE MORCELLEMENT DE L'IMAGE CORPORELLE	218
CHAPITRE 4. LA SEXUALITÉ OU LA PRÉSENCE <i>INTER-DITE</i> DU CORPS	255
CHAPITRE 5. LE GENRE ET LA POÉTIQUE : AXIOLOGIE DE L'IMAGINAIRE	303
SYNTHÈSE PROVISOIRE	336
PARTIE III – L'ESPACE LINGUISTIQUE.....	341
CHAPITRE 1. LES <i>GENDER STUDIES</i> ET LA LANGUE.....	344
CHAPITRE 2. LES GÉNÉALOGIES FÉMININES	352
CHAPITRE 3. TRANSGRESSIONS DU GENRE ?	375
CHAPITRE 4. LE FRANÇAIS, LANGUE D'EXPRESSION	414
CHAPITRE 5. DE L'USAGE FÉMININ DE LA LANGUE	458
SYNTHÈSE PROVISOIRE	507
CONCLUSION.....	511

Œuvres étudiées

Auteures algériennes de langue française

- Bouraoui, Nina, *La Voyeuse interdite*, Paris, Gallimard, « Folio », 1991.
Bouraoui, Nina, *Mes Mauvaises pensées*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005.
Djebar, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Livre de Poche, 1995.
Djebar, Assia, *Oran, langue morte*, Paris, Actes Sud, 1997.

Auteures belges de langue française

- Harpman, Jacqueline, *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, Paris, Livre de Poche, 1995.
Harpman, Jacqueline, *Orlanda*, Paris, Livre de Poche, 1996.
Yourcenar, Marguerite, *Archives du Nord*, Paris, Gallimard, « Soleil », 1977.
Yourcenar, Marguerite, *Quoi ? L'éternité*, Paris, Gallimard, « Soleil », 1988.
Yourcenar, Marguerite, *L'Œuvre au noir*, Paris, Gallimard, « Folio », 1968.
Yourcenar, Marguerite, *Souvenirs pieux*, Paris, Gallimard, « Soleil », 1974.

Auteures québécoises de langue française

- Hébert, Anne, *Le Premier jardin*, Paris, Seuil, « Points », 1988.
Hébert, Anne, *Les Enfants du Sabbat*, Paris, Seuil, « Points », 1975.
Roy, Gabrielle, *La Montagne secrète*, Montréal, Boréal, « Compact », 1961.
Roy, Gabrielle, *La Petite poule d'eau*, Montréal, Boréal, « Compact », 1950.

Auteures suisses de langue française

- Bille, S. Corinna, *Deux passions*, récits, Paris, Gallimard, 1979.
Bille, S. Corinna, *La Demoiselle sauvage*, Paris, Gallimard, 1974.
Rivaz, Alice, *Jette ton pain*, Vevey, L'Aire, « L'Aire bleue », 1979.
Rivaz, Alice, *Le Creux de la vague*, Vevey, L'Aire, « L'Aire bleue », 1967.

« Si vous voulez en savoir plus sur la féminité, [...] adressez-vous aux poètes. »

Sigmund Freud
Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse (1933)

Introduction

Il y a un peu plus de quarante ans, la France traversait « les événements de mai 68 ». Faisant suite aux écrits philosophiques traitant des différences sexuées, ce bouleversement culturel et social a, entre autres revendications, posé clairement la question de la place des femmes dans la société. Les années 1970 ont donc vu émerger différents mouvements féministes dont les tentatives de conceptualisation ont donné naissance à de nombreuses revendications sociales. Ces courants de pensée ont cherché à définir le *Féminin* dans la société contemporaine, et bien entendu dans l'ensemble des Sciences humaines ; le débat reste houleux quant à l'approche de cette notion hautement polémique, selon la prise de vue théorique. Nous reviendrons sur ces débats lors des introductions aux trois parties de ce travail de recherche, mais soulignons dès à présent que nous avons fait le choix de la terminologie *Féminin* pour désigner les spécificités des femmes, non en tant que données biologiques, mais en tant que constructions sociales, idéologiques et philosophiques. Bien entendu, cette terminologie reste ancrée en filigrane dans les différences sexuées entre hommes et femmes, dont elle ne saurait être dissociée, car c'est justement du constat anatomique que résultent les constructions sociales et philosophiques inhérentes aux deux sexes. La hiérarchisation qui en découle apparaît d'autant plus ambiguë qu'elle appuie la domination sociale, incorporée comme *naturelle*, sur des distinctions purement morphologiques. « La différence sexuelle représente une des questions ou la question de notre époque...¹ » énoncera Luce Irigaray, en cela que le classement traditionnel des femmes dans la catégorie du *deuxième sexe*, hiérarchisée comme inférieure au *premier sexe*, se voit remise en question pour aboutir à repenser la subjectivité afin qu'elle soit conforme aux femmes.

Ce point d'ancrage historique de notre étude veut néanmoins éviter de tomber dans les truismes et les clichés qui accompagnent le bouleversement des rapports hommes / femmes dans la société. Comme le soulignent Catherine Détrez et Anne Simon, dans *À leur corps défendant*, le « nouvel ordre moral », les anciens stéréotypes, n'ont pas remis en question les avancées sociales :

¹ Luce Irigaray, *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 13.

Luce Irigaray (1930 -), linguiste et psychanalyste, présente, dès son travail de thèse intitulé *Speculum. De l'autre femme* (1974), une nouvelle théorie de la différence des sexes dans laquelle elle dénonce le statut des femmes, dans les champs de la psychanalyse et de la philosophie, défini comme *non-sujet* ; à partir de ce constat, elle défend l'« égalité dans la différence » et propose une philosophie reconnaissant non seulement le *Masculin* mais aussi le *Féminin*. Elle est l'auteure entre autres de *L'Éthique de la différence sexuelle* (1984), *Le Temps de la différence : pour une révolution pacifique* (1989) et *Je, tu, nous : pour une culture de la différence* (1990).

L'innovation ne se situe pas en effet dans les structures de la relation sexuelle, mais plutôt dans la répartition des rôles entre hommes et femmes, puisque ce sont exactement les mêmes schémas narratifs que l'on retrouve, conjugués cette fois au féminin².

Cette assertion, qui repose sur une approche sociologique de la sexualité, soulève un point important quant aux représentations plus générales du *Féminin* : la conjugaison au féminin des représentations n'entraîne pas obligatoirement un changement des structures de ces mêmes images, bien au contraire. Les injonctions visant à faire se conformer le *Féminin* aux attentes de la société, précisément, demeurent présentes, parfois jusqu'au paradoxe de l'obligation d'être *libre* – liberté, qui, dès lors, devient nécessairement et paradoxalement un joug. Ainsi, envisager la révolution ouvrière et étudiante sous le seul angle de la libération nous paraît tronquer notre problématique : nous nous attachons à cet événement historique dans le sens où il a permis et imposé un nouveau questionnement des structures profondes qui sous-tendent la construction des genres, et cela en l'espace d'à peine une génération.

Le questionnement du *Féminin* reste plus que jamais d'actualité, comme en témoignent les nombreux colloques et ouvrages consacrés aux études du genre, ou *Gender studies*, durant ces dernières décennies, qui tendent à dégager et à définir les notions – souvent ambiguës et controversées – de *Féminin* et de *Masculin*. En effet, la différence des sexes et la hiérarchisation qui l'accompagne semblent être fondatrices de l'ensemble des visions du Monde :

[...] car penser, c'est d'abord classer, classer, c'est d'abord discriminer, et la discrimination fondamentale est basée sur la différence des sexes. C'est un fait irréductible : on ne peut pas décréter que ces différences-là n'existent pas, ce sont des butoirs indépassables de la pensée, comme l'opposition du jour et de la nuit. Nos modes de pensée et nos organisations sociales sont donc fondés sur l'observation principale de la différence des sexes³.

Françoise Héritier, anthropologue et ethnologue française, explique ici le rôle fondateur que joue le constat de la différence des sexes dans la société : l'ensemble de nos systèmes de pensée reposerait sur cette opposition première et fondatrice qui tend à

² Christine Détrez, Anne Simon (dirs), *À leur corps défendant : les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Seuil, 2006, p. 37.

³ Françoise Héritier, « Une femme de terrain », in *La Croix* [en ligne], entretien du 8 avril 1998, disponible sur http://www.la-croix.com/Culture-Loisirs/Culture/Livres/Une-femme-de-terrains-_NG_-2009-04-08-533446 (page consultée le 3 janvier 2010).

Née en 1933, Françoise Héritier se classe dans la lignée de Claude Lévi-Strauss, structuraliste, qui la considérait comme son successeur [ou plutôt, en souhaitant éviter le contresens linguistique, sa successeuse, si on se réfère à la féminisation des noms. Voir Lionel Jospin, *Femme, j'écris ton nom...* (coll.), Paris, La documentation française, 1999, 124 p.]. Auteure de *Masculin / Féminin : La Pensée de la différence* (1996), elle a consacré une grande partie de ses recherches à l'étude des fondements de la hiérarchie entre les sexes. Elle introduit l'idée de « universelle valence différentielle des sexes ». Pourtant proche de la notion bourdieusienne de « domination masculine », cette notion tend à ne pas envisager d'égalité possible entre les sexes : la hiérarchie des sexes serait sans cesse renouvelée, et ce en dépit des bouleversements que peuvent connaître les sociétés.

hiérarchiser les sexes, ainsi que les genres, et non à les particulariser. Si les notions de *Féminin* et de *Masculin* permettent de penser et d'organiser le Monde, en partie de manière inconsciente, le Monde renvoie ce clivage aux individus dans un mouvement de retour – la langue repose sur le même phénomène d'allées et venues, nous en usons en même temps que nous sommes façonnés par elle, pourtant il serait illusoire de considérer ce processus comme irréversible. Nous retrouvons cette distinction ontologique au niveau même de l'étymologie du mot « sexe » qui provient du bas latin *sexus* auquel les étymologistes attribuent la racine au verbe *secare*, couper, diviser. La division des sexes apparaît donc bien dès la naissance du mot pour les nommer et en distinguer les caractéristiques. Ces catégories sont équivoques : elles sont à la fois des sujets des Sciences humaines, tout en étant très fortement marquées par les stéréotypes ainsi que par les clichés issus du patriarcat, qui lui permettent d'être entériné ; ainsi, ce double mouvement tend à rendre floues ces notions.

En effet, les sociétés humaines se sont construites selon une vision patriarcale, c'est-à-dire sur « une forme d'organisation sociale et juridique fondée sur la détention de l'autorité par les hommes⁴ » ; notons d'ailleurs qu'il n'existe pas à ce jour de traces historiques de sociétés matriarcales, seule la matrilinearité a joué un rôle dans le système de filiation dans quelques sociétés dites « primitives ». La hiérarchie s'est donc établie sur le rôle dominant, silencieux et autoproclamé, des hommes. Dans de telles sociétés, la place des femmes reste donc assujettie au *Masculin* : dans cette optique de construction d'identités qui semblent ne pas s'appartenir, la question de la reconfiguration du *Féminin* à un niveau symbolique apparaît comme centrale dans la réflexion sur la différence des sexes.

La littérature représente à cet égard un champ de recherche particulièrement riche et vaste tant elle permet l'exploration et les projections du Soi. En effet, l'œuvre littéraire est porteuse du *Zeitgeist* (littéralement, le « fantôme / esprit du temps »), se faisant ainsi le reflet d'une époque, d'une culture et d'une vision du Monde. Mais on ne saurait en aucun cas la réduire à un simple *véhicule* des idées, elle est avant tout un espace de création où il est possible de (ré)inventer le Monde et de l'interpréter.

Dans le cadre de ce travail de recherche, nous analyserons la manière dont est bâtie l'identité féminine dans la littérature francophone depuis les années 1950, période qui marque un renouveau dans la conception des identités féminines avec la parution de l'ouvrage *Le*

⁴ Pierre Bonte, Michel Izard, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 455.

Deuxième sexe (1949) de Simone de Beauvoir⁵. Plus précisément, il nous a semblé intéressant de rechercher comment des sociétés patriarcales construisent l'image des femmes jusque dans les textes écrits par des auteures ; et en quoi de telles représentations tendent à être émancipées par la littérature des stéréotypes véhiculés par ces mêmes sociétés. La féministe italienne Rosi Braidotti rappelle, dans *Sujetos Nómades* (2000), que :

La théorie féministe n'est pas seulement un mouvement d'opposition critique au faux universalisme, mais elle exprime aussi le désir des femmes de manifester, et de valider, des formes différentes de subjectivité. Ce projet implique aussi bien de critiquer les définitions et les représentations existantes des femmes que de créer de nouvelles images de la subjectivité féminine⁶.

Pour ce faire et proposer une nouvelle définition des identités féminines, nous nous appuierons sur une étude croisée entre différentes auteures. Le choix d'une telle méthode comparatiste permet de mettre en relief la manière dont est abordé le *Féminin* selon l'aire géolinguistique des écrivaines : de la sorte, nous pourrions mettre en lumière les convergences, mais aussi (et surtout !) les divergences des traits prêtés à l'identité féminine.

Le cadre de recherche spatio-temporel

Le *corpus* d'étude sera constitué exclusivement d'œuvres littéraires écrites à partir des années 1950. Le choix de cette période d'étude repose partiellement sur les bouleversements sociaux qu'ont connus les sociétés depuis la seconde moitié du XX^e siècle, car ils ont entraîné une modification des mœurs, et en particulier une « libération des femmes » : les mouvements féministes prennent de l'ampleur, et parallèlement l'homosexualité se fait plus visible. Mais surtout, l'œuvre majeure de Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, a marqué un tournant dans les études sur le *Féminin*. En effet, l'auteure y nie l'existence d'une « nature féminine » et présente la domination masculine comme étant la résultante de l'oppression sociale des hommes sur les femmes : la différence des sexes repose avant tout sur un fait culturel, toutefois vécu comme naturel par les individus. Cette œuvre fut largement controversée et de nombreux détracteurs s'élevèrent contre ses théories philosophiques (nous pensons ici notamment à Julien Gracq et à François Mauriac). Néanmoins, le débat sociopolitique et

⁵ Simone de Beauvoir (1908-1986) est considérée comme une des fondatrices du mouvement féministe en France. Elle se situe dans le courant philosophique existentialiste, fondé par Jean-Paul Sartre, dont elle fut la compagne. Philosophe, essayiste et romancière, elle obtient la consécration en 1949 avec *Le Deuxième sexe*, auquel Claude Lévi-Strauss apportera son soutien, dans lequel elle aborde la construction genrée des identités sexuées. Simone de Beauvoir sera à l'origine de l'« universalisme » : la revendication de l'égalité des droits entre hommes et femmes, et la négation d'une « essence féminine ».

⁶ Rosi Braidotti, « La diferencia sexual como proyecto político nómada », in Rosi Braidotti (dir.), *Sujetos Nómades*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 185.

culturel était né. Par la suite, de nombreux autres courants féministes firent leurs apparitions sur la scène critique⁷. Bien entendu, *Le Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir a été l'origine des débats qui animent aujourd'hui encore les discussions sur le *Genre*, comme nous y reviendrons régulièrement au cours de cette recherche.

Le terme de « genre » a été distingué de « sexe » par la psychanalyse⁸ à partir des années 1960 pour désigner les différences sociales entre hommes et femmes qui sont le produit d'une construction sociale du genre. Il ne s'agit plus de répondre à une division sexuelle basée sur la distinction biologique et anatomique des sexes. Cette nouvelle taxinomie montre l'évolution de la critique féministe : les dissemblances physiologiques ne sont plus perçues comme étroitement liées aux différences sociales – le sexe d'un individu n'est désormais plus la seule explication aux phénomènes psychiques et sociaux, comme le soulignent Marie-Claude Hurtig, Michèle Kail et Hélène Rouch dans *Sexe et genre, de la hiérarchie entre les sexes* (1998) :

On voit donc l'enjeu tant scientifique que politique de la distinction sexe / genre : montrer que la notion de sexe n'est pas aussi explicative qu'on l'avait prétendu et démontrer la validité d'une approche de la réalité en terme de rapports sociaux de sexe plutôt qu'en termes d'une présumée « nature »⁹.

Par la suite, cette première constatation d'une construction sociale forclos des sexes a donné lieu à la deuxième vague des études du genre : « Quand on met en correspondance le genre et le sexe, on compare du social à du naturel ; ou est-ce qu'on compare du social à encore du social¹⁰ ? », interroge, dans *L'ennemi principal* (2001) Christine Delphy qui fut la première féministe à penser le corps en termes de construction sociale. Le corps n'apparaît plus, dès lors, comme un élément biologique naturel, mais bien comme un objet du patriarcat et de la différence des sexes, socialement construit et préalable à l'individu.

Ce travail de recherche tend à couvrir la période littéraire qui s'étend des années 1950 à 2008 qui ont vu se produire de grands changements tant au niveau de la conception sociale

⁷ De manière très schématique, trois grandes approches néo-féministes se partagent actuellement le devant de la scène : l'*essentialisme* avec Élisabeth Badinter, le *féminisme matérialiste* dont les grandes représentantes sont Judith Butler, Christine Delphy et Colette Guillemin et enfin le *féminisme différentialiste* représenté, entre autres, par Hélène Cixous et Luce Irigaray.

⁸ Le terme de *Gender* a été introduit par Robert Stoller dans ses études sur la transsexualité dans lesquelles il distinguait le sexe biologique des individus de l'identification psychique. Voir Robert Stoller, *Sex and Gender. On the development of Masculinity and Femininity*, New York, Science House, 1968.

⁹ Marie-Claude Hurtig, Michèle Kail, Hélène Rouch (dirs), *Sexe et genre, de la hiérarchie entre les sexes*, Paris, éditions du CNRS, 1991.

¹⁰ Christine Delphy, « Penser le genre : problèmes et résistance », in Christine Delphy (dir.), *L'Ennemi principal*, Paris, Syllepse, 2001, p. 253.

et philosophique des femmes qu'à celui de la présence des auteurs-femmes¹¹ sur la scène littéraire. Les différents courants qui ont émergé suite aux écrits de Simone de Beauvoir ont proposé de nouvelles pistes de réflexion concernant la condition féminine, notamment en regard de la conceptualisation de l'*écriture féminine*. La littérature devient, selon les termes de Michel Pierssens, « le ferment d'une crise permanente des savoirs qu'elle mobilise souvent à son insu¹². » L'inscription du *Féminin* dans le texte-même reste un débat brûlant entre les critiques issus des différents courants féministes, comme nous nous proposons de le synthétiser dans cette introduction¹³.

Un second aspect prégnant réside dans la volonté de s'attacher à des œuvres issues exclusivement de la *littérature francophone* qui offre un champ d'investigation particulièrement intéressant quant à l'étude des identités et des constructions littéraires du *Féminin*. Nous avons volontairement fait le choix de nous concentrer sur des auteures francophones en écartant le « français de France » de notre recherche ; et cela, pour deux optiques distinctes :

Tout d'abord, la sélection d'une culture principale différente permet une certaine distanciation vis-à-vis du sujet d'étude, de même qu'une certaine neutralité, qui auraient été plus délicates à atteindre concernant notre propre culture occidentale. La langue devient de ce fait le point de convergence de notre *corpus*, que nous relions par le biais de la notion de « conscience féministe nomade » introduite par Rosi Braidotti, s'inspirant des pensées deleuzienne et derridienne. Ainsi, les spécificités inhérentes à chaque aire géolinguistique, et plus encore aux individualités, constituent différentes facettes constitutives de l'identité féminine nomade – ici réunies par l'usage commun de la langue française.

De plus, les œuvres francophones recèlent généralement la destruction d'identités figées, rendant compte de la transculturation produite par le colonialisme : déconstruction des genres littéraires, subversion de l'héritage culturel du « dominant »... autant d'éléments qu'il est possible d'appliquer aux femmes et à leurs œuvres. Les accointances entre la situation des colonisés et celle des femmes s'avèrent nombreuses, notamment avec les stéréotypes qui amènent à les considérer comme une sous-culture où ils, et elles, sont plus objets que sujets.

¹¹ Nous souhaitons préciser ici que, si la féminisation française des noms de métiers, accrédite le mot *auteure* au féminin, il reste très courant d'entendre *auteur-femme* pour les distinguer de leurs homologues masculins, qui eux, se voient désigner sous le terme *auteur*. Néanmoins, ce besoin de spécifier le sexe féminin dès lors qu'il s'agit d'une femme, ce qui n'est pas le cas quand on traite d'un « auteur-homme », nous semble relever d'un classement hiérarchique véhiculé par la langue, sous couvert de l'évitement de confusion homophonique.

¹² Michel Pierssens, *Savoirs à l'œuvre : Essais d'épistémocritiques*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 13.

¹³ Voir *supra* « Les féminismes : mise au point théorique », p. 32.

Que ce soit le courant critique postcolonial ou le féminisme, les visées apparaissent semblables, il s'agit de se réapproprier des identités en propre. L'articulation entre racisme et sexisme¹⁴ apparaît comme un enjeu majeur actuel de la recherche des Humanités – la prise en compte des variantes et des subjectivités propres à des groupes distincts et des individualités, telles que la sexualité, l'ethnie, etc., a été à l'origine de la naissance de nombreux courants critiques, dont les *Cultural studies*, qui condamnent l'universalisation des « opprimés » face à l'hégémonie blanche et masculine. En ce sens, la littérature francophone nous paraît être à même de rendre compte non seulement des traits communs de la construction des identités féminines, qui constitueront l'objet central de notre étude, mais aussi des spécificités culturelles que nous ne saurions négliger, tout d'abord avec un bref rappel historique.

Bien évidemment, les *sociétés suisses et belges*, ne serait-ce que par leurs proximités géographiques, apparaissent comme extrêmement proches de la culture française. Néanmoins, le *puzzle linguistique* qui les caractérise pose la question des enjeux identitaires – ici, collectifs.

En Suisse fédérale, la loi de 2001 précise : « Les langues officielles de la Confédération sont l'allemand, le français et l'italien. Le romanche est aussi langue officielle pour les rapports avec les personnes de cette langue¹⁵. » La volonté de plurilinguisme est clairement revendiquée et la Suisse n'a pas connu réellement de conflits linguistiques, bien que le suisse allemand y soit majoritaire. En 2001, le français y était parlé par 20,4% de la population. La Belgique fédérale est constituée de trois communautés linguistiques : française, flamande et germanophone. Malgré les tensions, parfois violentes, qui perdurent au sein de la confédération belge, la mise en place de « communautés linguistiques souveraines » s'avère être une réussite et un modèle unique dans le monde.

Dans le cas des auteurs issus de la *culture algérienne arabo-musulmane*, le phénomène de domination masculine est plus marqué dans cette société que dans les sociétés dites occidentales, telles que les deux précédentes ; ce qui laisse présupposer que les marques identitaires seront probablement plus diffuses, mais néanmoins, que les stratégies pour définir le *Féminin* seront d'autant plus prégnantes. La relation à la langue d'écriture trouve ici une

¹⁴ Voir les numéros suivants de *Nouvelles Questions Féministes* (revue fondée par Simone de Beauvoir en 1981) consacrés à l'étude des discriminations fondées sur la race et le sexe.

Christelle Hamel, Christine Delphy, Patricia Roux, Natalie Benelli, Jules Falquet, Ellen Hertz (dirs), *Sexisme et racisme : le cas français*, Paris, Antipodes, NQF, 2006, vol. 25, n° 3, 160 p.

Christelle Hamel, Christine Delphy, Patricia Roux, Natalie Benelli, Jules Falquet, Ellen Hertz (dirs), *Sexisme, racisme, et postcolonialisme*, Paris, Antipodes, NQF, 2006, vol. 25, n° 3, 168 p.

¹⁵ Jacques Leclerc, « La Suisse fédérale » [en ligne], in *L'Aménagement linguistique dans le monde*, disponible sur <http://www.axl.cefanel.ulaval.ca/europe/suissefed.htm> (page consultée le 27 janvier 2011).

résonance différente : le français est la langue de l'Autre, du colonisateur, mais aussi une langue laïque dans laquelle il est possible de se dire. La tension entre attraction et répulsion se traduit par une quête identitaire jusque dans la langue.

Concernant *le Québec*, il convient de relever que la rivalité entre langue française (minoritaire) et langue anglaise (majoritaire) a fait partie intégrante de l'État canadien¹⁶. À partir des années 1960, suite à la création du gouvernement québécois, on assiste à l'affirmation d'une identité nationale des francophones du Québec : le français populaire est nommé « joual » (déformation québécoise du nom commun « cheval », qui désigne les spécificités phonétiques et lexicales du français canadien). Depuis la loi adoptée en 1969, le statut des deux langues est égalitaire au Canada, mais dans les faits, si les francophones (22,9% de la population) parlent l'anglais, il n'en va pas de même concernant les anglophones : le bilinguisme est unilatéral, et le français reste minoritaire. Ainsi, la dimension interculturelle, plurielle, renvoie l'écriture de ces écrivains à leurs relations à l'Altérité.

Pour ce travail, nous avons délibérément fait le choix de ne pas inclure *les littératures antillaises et africaines d'expression française*, bien qu'une production littéraire féminine émerge depuis les années 1980. En effet, les communautés francophones d'Afrique noire, des Antilles et des Caraïbes ont en commun un passé d'esclavage, la quête d'identité dans la littérature continue à se jouer plutôt au niveau national et collectif, en cherchant à restituer leur(s) propre(s) culture(s) aux civilisations noires qui avaient été dévalorisées par l'Occident¹⁷ : les thèmes abordés y sont donc plus sociaux et historiques, la spécificité commune à ces *littératures noires* d'expression française ayant longtemps reposer sur la notion de diaspora et d'identité communautaire.

Bien entendu, il n'est en aucun cas question d'universaliser le *Féminin* en présupposant une homogénéité transculturelle, contre laquelle des critiques telles que Judith Butler mettent en garde depuis les années 1990, notamment dans *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion* (1990) :

[...] the insistence upon the coherence and unity of the category of women has effectively refused the multiplicity of cultural, social, and political intersections in which the concrete array of « women » are constructed¹⁸.

¹⁶ Jacques Leclerc, « Histoire du français au Québec » [en ligne], in *L'Aménagement linguistique dans le monde*, 2011, site hébergé par l'Université de Laval et le Trésor de la Langue Française au Québec, disponible sur <http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/francophonie/histfrnqc.htm> (pages consultées le 29 mars 2009).

¹⁷ Nous pensons ici à un des plus grand représentants de la « Négritude », Aimé Césaire.

¹⁸ Judith Butler, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* [*Pour un féminisme de la subversion*, trad. de Cynthia Kraus], Paris, La Découverte, 2005 [E.O. 1990], p. 15.

Pour ce faire et éviter l'écueil que constituerait une homogénéisation, qui reviendrait en soi à tendre vers des conceptions essentialisantes du *Féminin*, nous confronterons les représentations littéraires des femmes ainsi que les enjeux liés à l'usage de la langue française dans les textes d'étude. Ainsi, le rôle, la représentation et la place de la langue française dans ces différentes aires géolinguistiques ne peuvent être envisagés comme étant homogènes. La langue française ne véhicule donc pas le même *Imaginaire* : langue du colonisateur, langue de protection, etc. Le rapport intime à la langue d'écriture, et au statut de la francophonie en France, fait partie intégrante de ce processus de quête identitaire, comme le souligne fort adroitement l'auteure Malika Mokeddem :

Tout à coup, être femme, Algérienne et romancière devenait emblématique. J'y vois plutôt un danger qu'un sujet de satisfaction. Il y a là un risque de jugement caricatural, donc réducteur. De la même façon que je n'ai pas voulu qu'on m'enferme dans un ghetto pour ce qui concerne le monde de l'édition, je n'aime pas, non plus, qu'on mette mes livres dans un fourre-tout. À nous de combattre les clichés¹⁹ !

De plus, ces sociétés ont des représentations des femmes distinctes, du fait d'arrière-fonds culturels différents. Faisons une digression vers les deux extrêmes culturels de notre *corpus* : contrairement à l'Europe, où le féminisme s'est développé dans les années 1970, le Québec a connu très tôt ses premiers mouvements féminins et les réflexions quant à la place des femmes sur la scène nationale ; à titre d'illustrations, le *Women Nation Council of Canada* en 1893, « le Cercle des Fermières » en 1915, etc. Si la critique reste divisée quant à l'attribution du statut de *précurseur* pour l'un de ces groupes, le thème du *Féminin* n'en demeure pas moins présent dans les débats depuis le début du XX^e siècle. Quant à l'Algérie, la division sexuelle hiérarchisée reste en vigueur aujourd'hui (le code de la famille de 1984 réaffirme la position dominante de l'homme dans le couple), et le féminisme y reste hésitant²⁰.

De plus, que l'ensemble de nos écrivaines s'exprime en langue française offre l'avantage de travailler et d'analyser la langue d'expression, et non pas des traductions qui

« L'insistance sur la cohérence et l'unité de la catégorie des femmes a effectivement refusé la multiplicité des intersections culturelles, sociales, et politiques dans lesquelles le panorama concret des "femmes" est construit ». Nous traduisons.

¹⁹ Malika Mokeddem, citée dans Yves Helm, *Malika Mokeddem : envers et contre tout*, Paris, L'Harmattan, 2000.

²⁰ Deux raisons majeures font obstacle à la diffusion du féminisme ; tout d'abord, l'absence de prise en compte des minorités par le féminisme français, et surtout la mise en avant de stéréotypes dominants liés à la race blanche. Voir Josefina Bueno Alonso, « Femme, identité, écriture dans les textes francophones du Maghreb », in *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Madrid, Universidad Complutense Madrid, 2004, n° 19, p. 7-20.

nous priveraient de l'accès aux textes originaux. L'inscription du *Féminin* dans le texte-même sera d'autant plus analysable que le français est la langue commune de ces auteures. Le fait qu'elles n'appartiennent pas à la même nationalité, et donc ne reflètent pas une même vision du patriarcat, rend possible et porteuse une étude croisée de l'écriture féminine au-delà des nationalités divergentes. Ainsi, la Francophonie permet de mettre en avant les modifications survenues dans une aire géolinguistique précise ; plus spécifiquement, le choix d'un espace francophone offre l'opportunité d'une étude synchronique de la langue. En effet, cela permettra de rechercher quelles sont les différentes stratégies d'écriture de soi, et de rendre compte de l'évolution de la typologie des termes employés pour désigner le *Féminin*.

Le genre littéraire

Les œuvres de référence seront exclusivement des romans et des nouvelles. Pareil choix méthodologique repose sur une volonté d'harmonie des genres littéraires au sein du *corpus*, de manière à pouvoir se livrer à une étude comparée pertinente. Outre le fait que le roman recouvre le plus grand nombre de formes et de genres littéraires, il offre aussi d'importantes possibilités de variations dans l'expression. Le critique littéraire Mikhaïl Bakhtine insiste dans *La Théorie du roman* (1978) sur la mise en présence de différents langages populaire, juridique, technique ou encore poétique. Ce genre littéraire recèle *intrinsèquement* des possibilités presque illimitées d'expression de Soi, tant ses structures peuvent être complexes et différentes. Michel Zeraffa rappelle, dans *Le Personnage de roman*, que le genre romanesque met en présence :

Deux forces, l'une intérieure, l'autre extérieure, qui composent la destinée du personnage romanesque - et dont chacune est elle-même la résultante de forces opposées - apparaissent au lecteur comme des événements, c'est-à-dire comme les éléments d'un discours où alternent, par exemple, des descriptions, des dialogues, des apartés²¹.

Dans ce cadre, l'auteur souligne que « le roman du XX^e siècle exprime bien moins la personne qu'il ne traduit une recherche de celle-ci.²² » La quête d'identité serait donc une composante fondamentale du genre romanesque moderne. On peut d'ailleurs relever que la définition du « roman »²³ figure directement, dès l'ouverture de l'œuvre *Orlanda*, dans un des

²¹ Michel Zeraffa, *Le Personnage de roman* [en ligne], disponible sur www.encyclopaedia-universalis.com (page consultée le 19 octobre 2007).

²² *Ibid.*

²³ Né à la fin du Moyen Âge, ce genre littéraire se distingue généralement du roman par la brièveté, le petit nombre de personnages, la concentration et l'intensité de l'action, le caractère insolite des événements contés. Informations issues du Trésor de la Langue Française Informatisé (TLFI).

textes de notre *corpus* d'étude, dont bon nombre font état de réflexions quant à l'expression de Soi :

ROMAN : Histoire feinte, écrite en prose, où l'auteur cherche à exciter l'intérêt par la peinture des passions, des mœurs, ou par la singularité des aventures. Le Petit Littré, 1990²⁴.

Cette mise en exergue par Jacqueline Harpman dès l'ouverture de son roman *Orlanda* n'est pas anecdotique dans le *corpus* en présence, la réflexivité de l'écriture s'érige comme un élément central de l'écriture au féminin – comme nous le verrons dans la troisième partie. Pareille préoccupation indique clairement l'importance accordée au choix du genre littéraire pour l'expression de Soi. Par ailleurs, les caractéristiques de la nouvelle sont assez proches du roman, dont elle se distingue avant tout par sa brièveté. Guy Belzane précise dans son article « Un genre à part » (1989), que c'est justement par ce trait que « la nouvelle offre un terrain privilégié pour étudier l'organisation fonctionnelle d'un récit. Genre assez malléable, elle possède cependant des caractéristiques qui lui donnent une véritable identité²⁵. »

Finalement, la diversité des langages et des formes d'expression que nous sommes susceptibles d'y distinguer, tant le genre romanesque recèle de variations et de libertés d'expression de Soi, constitueront autant d'éléments permettant de mettre en lumière les traits saillants de *l'écriture féminine*, jusque dans leurs enjeux linguistiques et stylistiques. Une étude féminine permettra, outre la mise en relief des thèmes abordés, d'analyser les caractéristiques de l'écriture des écrivaines et les formes que ces dernières emploient.

Le *corpus* de référence

Notre *corpus* d'étude²⁶ sera exclusivement constitué par des œuvres d'auteures de la seconde moitié XX^e siècle, ayant toutes été écrites après 1950, de manière à garantir l'homogénéité de notre groupement primaire, nous nous attacherons tout particulièrement à deux œuvres majeures de chaque auteure. Bien entendu, cette première sélection sera complétée par d'autres œuvres de ces mêmes auteures, qui formeront notre *corpus* secondaire, de manière à rendre compte d'éventuels changements et / ou revirements dans l'écriture.

La sélection de ces auteures s'est faite en fonction de deux critères objectifs garantissant au mieux le choix impartial et scientifique des œuvres sur lesquelles reposera

²⁴ Jacqueline Harpman, *Orlanda*, Paris, Grasset, Livre de poche, 1996, p. 6.

²⁵ Guy Belzane, « Un genre à part » [en ligne], SCEREN – CNDP, 1989, disponible sur <http://www.cndp.fr/revueTDC/776-41209.htm#top> (page consultée le 15 septembre 2009).

²⁶ Voir Annexe A. Dans un souci de clarté, une bibliographie raisonnée du *corpus* de référence, ainsi que les résumés des œuvres étudiées, ont été placés en annexe de ce travail.

notre étude. Tout d'abord, il s'agit de la reconnaissance des auteures et de leurs ouvrages par la critique littéraire ; considérées comme des pionnières ou encore des « figures de proue » littéraires, il nous a semblé que leurs écritures sont, de fait, porteuses d'une idéologie particulière et distincte, dont le nombre d'études consacrées à leurs œuvres, généralement impressionnant, se fait, si besoin était, le révélateur. Les auteures sur lesquelles nous nous appuyons ont unanimement été étudiées par la critique sous l'angle de la *littérature au féminin*, par-delà leur sexe biologique. Par ailleurs, il nous a semblé primordial d'avoir accès à leurs intentions et à leurs visées littéraires, c'est pourquoi nous étayerons notre propos par le recours à des interviews et à des témoignages directs. Nous présentons ici brièvement, et par ordre alphabétique, le *corpus* principal d'étude :

Pour la littérature algérienne de langue française, les œuvres étudiées seront celles d'Assia Djebar avec *L'Amour, la fantasia* (1995) et *Oran, langue morte* (1997) ; et celles de Nina Bouraoui avec *La Voyeuse interdite* (1991) et *Mes Mauvaises pensées* (2005).

En ce qui concerne la littérature belge de langue française, nous étudierons les textes de Marguerite Yourcenar avec *L'Œuvre au noir* (1968) ainsi que *Le Labyrinthe du monde* (1974-1988)²⁷ et celles de Jacqueline Harpman, *Moi qui n'ai pas connu les hommes* (1995) et *Orlanda* (1986).

Puis, concernant la littérature canadienne de langue française, nous nous pencherons sur les œuvres d'Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat* (1975) et *Le Premier jardin* (1988) ; et celles de Gabrielle Roy, *La Petite poule d'eau* (1950) et *La Montagne secrète* (1961).

Enfin, dans le domaine suisse romand, nous nous appuyons sur les œuvres *Jette ton pain* (1979) et à *Le Creux de la vague* (1967) d'Alice Rivaz, ainsi qu'à *Deux passions* (1979) et à *La Demoiselle sauvage* (1974) de Stéphanie Corinna Bille.

Pour cette étude, nous nous attacherons à l'analyse de romans féminins postmodernes, pour leur engagement dans les dénonciations des différences des sexes. L'étude comparée de leurs œuvres nous amènera à rechercher et à envisager des traits conjoints, tant au niveau de la narration qu'à celui de l'écriture, qui, déconstruisant les normes traditionnelles de la littérature, interrogent la notion-même d'identité(s).

²⁷ Son projet littéraire s'appuie sur un triptyque familial constitué de *Souvenirs pieux* (1974), *Archives du Nord* (1977), *Quoi ? L'éternité* (1988). Ce dernier *opus* est paru à titre posthume en 1988, i.e. un an après le décès de l'auteure. Gallimard fera paraître ces trois volets sous le titre *Le Labyrinthe du monde* avec l'accord de l'auteure.

Présentation des auteures

Pour clarifier notre propos, nous nous proposons de développer brièvement les enjeux littéraires et critiques liés à chacune de nos auteures. Elles ont bénéficié de réceptions spécifiques et particulières, mais notre choix de *corpus* s'est porté sur des représentantes majeures des littératures francophones, pour qui les perspectives de genre constituent une préoccupation importante et centrale dans leurs œuvres, ce que nous nous attacherons à introduire ici.

Auteures algériennes de langue française

Le contexte douloureux et trouble du postcolonialisme a placé les enjeux identitaires collectifs en préoccupation première sur laquelle se greffe la quête d'identité féminine personnelle dans un contexte patriarcal marqué. Nos auteures algériennes, Assia Djébar et Nina Bouraoui, traitent du *Féminin* par le truchement des revendications sociales.

Le discours sur l'identité et la condition féminine d'Assia Djébar²⁸ semble partir de la définition d'un *Nous-collectif* qui engloberait le *Je-Féminin*. La pluralité, comme le soulignent les nombreux ouvrages critiques qui lui sont consacrés, est un élément fondateur de son écriture. Les tensions identitaires entre la culture orale d'origine, la civilisation arabe et le colonisateur français amènent l'auteure à intégrer dans son écriture et dans les identités littéraires dépeintes une multitude de résistances et de dissensions, comme elle l'explicite dans *Vaste est la prison* (1995) :

Écrire en langue étrangère, hors de l'oralité des deux langues de ma région natale – le berbère des montagnes du Dahra et l'arabe de ma ville –, écrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine. Écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues²⁹.

Son œuvre, au-delà d'avoir été saluée par la critique, lui valut d'être la première femme arabe à rejoindre l'Académie française le 22 juin 2006. La fin de son *Discours de réception à l'Académie française* fut consacrée à l'Algérie et à son histoire, tant littéraire que personnelle. Une brève allusion, mais néanmoins bien présente, souligne son engagement dans la lutte pour l'égalité des sexes :

²⁸ De son vrai nom, Fatima Zohra Imalayenne. Née en 1930 à Cherchell, Assia Djébar écrit son premier roman, *La Soif* (1957), après son cursus à l'ENS de Sèvres. D'abord professeure d'histoire moderne en Algérie, elle enseignera par la suite les études francophones à l'Université d'Alger jusqu'en 1980, date où elle s'installera en France, pour y enseigner et poursuivre ses travaux d'auteure et de cinéaste. Depuis 1995, elle vit aux États-Unis. Son œuvre, riche et vaste, a été traduite en vingt-trois langues et fait l'objet de nombreuses études. Elle fut la première auteure algérienne de langue française à rejoindre l'Académie française en 2005.

²⁹ Assia Djébar, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 229.

J'aurais pu être, à la fin des années 1970, à la fois cinéaste de langue arabe, en même temps que romancière francophone. Malgré mes deux longs métrages, salués à Venise et à Berlin, si j'avais persisté, à me battre contre la misogynie des tenants du cinéma d'État de mon pays, avec sa caricature saint-sulpicienne du passé, ou ses images d'un populisme attristant, j'aurais été asphyxiée comme l'ont été plusieurs cinéastes qui avaient été sérieusement formés auparavant. Cette stérilité des structures annonçait, en fait, en Algérie, la lame de fond de l'intolérance et de la violence de la décennie quatre-vingt-dix. J'aurais donc risqué de vivre sourde et aveugle en quelque sorte, parce qu'interdite de création audio-visuelle³⁰.

Elle déclarera par ailleurs écrire « comme tant d'autres femmes écrivains algériennes avec un sentiment d'urgence, contre la régression et la misogynie³¹. » De plus, Assia Djébar a, dans l'ensemble de son œuvre littéraire, évoqué ses rapports à l'écriture, réflexions sur lesquelles elle reviendra à maintes reprises à l'occasion d'entretiens, de discours, etc. Le recueil de nouvelles *Oran, langue morte* met en scène l'auteure dans son rapport à la langue, à la littérature, à l'oralité ; à l'inverse de ce que pourrait laisser penser le titre, la langue djébarienne est bien vivante, en quête de sa propre expression :

Je ne me sais qu'une règle, apprise et éclaircie certes, peu à peu, dans la solitude et loin des chapelles littéraires : ne pratiquer qu'une écriture de nécessité.

Une écriture de creusement, de poussée dans le noir et l'obscur ! Une écriture « contre » : le « contre » de l'opposition, de la révolte, quelquefois muette, qui vous ébranle et traverse votre être tout entier. Contre, mais aussi tout contre, c'est-à-dire une écriture du rapprochement, de l'écoute, le besoin d'être auprès de..., de cerner une chaleur humaine, une solidarité, besoin sans doute utopique car je viens d'une société où les rapports entre hommes et femmes, hors les liens familiaux, sont d'une dureté, d'une âpreté qui vous laisse sans voix !

Au départ, avant le jaillissement premier et précoce de mon activité d'écrivain, il y eut l'espace donné, un horizon soudain offert : une chance inattendue³².

Parallèlement, Nina Bouraoui³³, dans les deux œuvres de cette étude, montre deux facettes distinctes du *Féminin*. Si le roman *La Voyeuse interdite* décrit une femme totalement soumise aux lois patriarcales, mais cherchant surtout à s'en libérer, le récit *Ma Vie heureuse* relève davantage du genre du « Journal intime » autobiographique que du roman de fiction (Voir *infra* « Vers une hybridation des genres littéraires », p. 377). Le pluralisme identitaire

³⁰ Assia Djébar, *Discours de réception à l'Académie française* [en ligne], Paris, Palais de l'Institut, 2006, disponible sur http://www.academie-francaise.fr/immortels/discours_reception/yourcenar.html (page consultée le 20 janvier 2012).

³¹ Assia Djébar, *Vaste est la prison*, Albin Michel, 1995.

³² Assia Djébar, « Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité », in Ernstpeter Ruhe (dir.), *Assia Djébar*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2001, p. 9-19.
Extrait du texte qu'Assia Djébar a prononcé lors de l'attribution du Prix de la Paix, à la Paulkirche de Frankfurt, le 11 octobre 2000.

³³ De son vrai nom, Yasmina Bouraoui. Elle est née en 1967 à Rennes, et vivra en Algérie jusqu'à l'âge de quatorze ans. De retour en Europe, en Suisse puis en France, son premier roman *La Voyeuse interdite* (1991) sera salué par la critique et lui vaudra l'obtention du Prix du livre Inter la même année. Son œuvre, d'abord d'un style romanesque très poétique, évoluera vers l'autofiction, dont les thèmes majeurs seront la quête des identités au travers de métissages et les tensions liées à l'orientation sexuelle.

fait partie intégrante de son œuvre ; fille d'une mère bretonne et d'un père algérien, elle refusera de s'inscrire dans le champ des littératures francophones pour revendiquer son appartenance à la littérature française. Tirailée entre deux cultures, Nina Bouraoui ne parle pas l'arabe, ce qui l'amène à se sentir étrangère à une part d'elle-même :

Ma terre se dérobe. Je reste, ici, différente et Française. Mais je suis Algérienne. Par mon visage. Par mes yeux. Par ma peau. Par mon corps traversé du corps de mes grands-parents³⁴. J'ai deux passeports. Je n'ai qu'un seul visage. Les Algériens ne me voient pas. Les Français ne comprennent pas. Je construis un mur contre les autres. Les autres. Leurs lèvres. Leurs yeux qui cherchent sur mon corps une trace de ma mère, un signe de mon père³⁵.

Ainsi, Nina Bouraoui se révèle être une auteure à part, dont les dissensions avec la culture d'origine, et le refus d'être assimilée à cette dernière, seront une de nos perspectives d'étude. À la sortie de son premier roman, la critique littéraire l'a intégrée aux œuvres françaises majeures mais, « en réalité on (l'a) souvent comparée à des courants littéraires français : on m'a même comparée à Sartre, à Duras, etc. mais c'est très pompeux. Et puis être comparée c'est toujours un peu délicat³⁶ », déclarera-t-elle dans une interview accordée à Rosalia Bivona.

L'espace littéraire apparaît donc, chez nos deux auteures, comme le lieu privilégié d'une conquête identitaire à la fois sur un plan individuel, avec une importante réflexivité quant à l'expression de Soi, mais aussi dans une optique de reconstruction de l'identité nationale. La superposition des traits, femmes et algériennes, amène à faire de l'écriture un large champ d'investigation du Soi et du *Nous*. Les études critiques mettant en relation l'étroite intrication entre Histoire et fiction, c'est-à-dire entre travail scientifique d'historienne et fonctionnalisation de Soi, sont pléthores ; elles soulignent les spécificités de cette littérature francophone maghrébine, sur lesquelles nous reviendrons.

Auteures belges de langue française

Jacqueline Harpman³⁷, auteure littéraire, psychologue et psychanalyste, s'intéresse dans les deux œuvres de notre *corpus* primaire à la construction des différences entre hommes

³⁴ Nina Bouraoui, *Garçon Manqué*, Paris, Stock, 2000, p. 12.

³⁵ *Ibid.*, p. 21.

³⁶ Rosalia Bivona, *Nourriture et écriture dans la littérature maghrébine contemporaine : Étude de douze auteurs* [en ligne], thèse de doctorat sous la direction de Christiane Chaulet-Achour, Université de Cergy-Pontoise, 2006, disponible sur biblioweb.u-cergy.fr/theses/06CERG0286.pdf (page consultée le 10 février 2012).

³⁷ Jacqueline Harpman, née en 1929 à Bruxelles, est décédée durant ce travail de recherche le 4 juin 2012. Après des études de médecine, elle commencera un cursus de psychologie, elle obtiendra son Doctorat en 1976. Parallèlement à ses activités de clinicienne et chercheuse, elle poursuit une carrière d'écrivaine pour laquelle elle obtiendra de nombreux Prix littéraires. L'association de la littérature et de l'analyse psychologique contribue à

et femmes. Peu étudiée par la critique, son écriture n'en recèle pas moins une véritable élaboration du *Féminin* littéraire, sous de nombreuses facettes allant de la mise en scène d'un monde exclusivement féminin à un univers où l'androgynie devient possible. La portée philosophique de ses œuvres tient à la remise en cause des clivages et stéréotypes ; Harpman invite son lecteur à déconstruire les genres au travers d'une (ré)interrogation des comportements prêtés traditionnellement à l'un ou l'autre sexe.

Dans *Orlanda*, dès la première tirade de Julien, la part refoulée d'Aline, se pose la question du genre sexué. La différence des sexes est dès lors placée comme le *punctum* de l'œuvre :

Je partirais naïf vers des terres inconnues. Dieux ! Quel voyage ! Ils me font rire avec l'Amérique, Christophe Colomb, l'Amazonie et le cercle polaire, même la lune et la planète Mars ! L'inconnu est en face, cent fois j'ai logé dans ses bras et je ne suis pas entrée. L'autre sexe est plus loin que Vega du Centaure [...] nous sommes même asservis à cette irréductible identité qui nous sépare autant que le sont les galaxies et nous fait nous ruer l'un vers l'autre, tentant de tromper la curiosité avec le plaisir. Jamais une femme n'a été un homme et jamais un homme n'a été une femme ; Chaque sexe possède un savoir qu'il ne saurait partager et les stupides opérations que je sais qu'on pratique ne sont que leurres, déguisements qui ne touchent pas à l'esprit, elles costumant le corps et tuent le désir. Mais s'incarner dans un corps intact ! Changer de monde en faisant trois pas ! Je est un autre ? Je est mille autres et puisque ce je me lasse, pourquoi ne pourrais-je pas le quitter³⁸ ?

Ainsi, le *topos* de l'Identité est au cœur de l'écriture de ce roman : l'autre sexe est le « grand Autre » lacanien, l'Altérité parfaite. Cette notion de « grand Autre », sur laquelle nous reviendrons, est reprise dans *Moi qui n'ai pas connu les hommes* de Jacqueline Harpman. Cet univers démasculinisé est privé de la moitié de l'humanité, l'équilibre naturel des sexes étant rompu. Par le mot « hommes » dans le titre, il convient bien entendu d'entendre les deux acceptions du terme, masculin et humanité, tant la méconnaissance de la moitié de l'humanité entraîne l'impossibilité même de la concevoir. Le *punctum* de l'œuvre est justement cette quête de l'Autre, disparu sans explication. L'auteure aborde dans ce roman de fiction la complémentarité des sexes : le fait qu'ils soient l'un sans l'autre voue l'humanité à s'éteindre. La phrase de clôture du roman reprend cette idée d'incomplétude insupportable et de vacuité d'un univers unisexe : « C'est étrange que je meurs de l'utérus, moi qui n'ai jamais eu les

faire de son œuvre une réinterrogation des présupposés freudiens quant aux identités genrées. Elle déclarera : « Mais on ne doit pas en rester à sa façon de voir. Il n'a rien compris à la sexualité féminine. Pour moi, la sexualité n'est ni féminine ni masculine ; elle existe chez chacun tant que la vie est là. Cela a conduit Freud à des erreurs. Il n'a pas vu la femme de son époque évoluer et il est mort en 1939. Mais cela n'a aucune importance, d'autres ont continué, ont inventé après lui. » (Jacqueline Harpman, « Mes romans parlent des vies que je n'ai pas eues », in *Psychologie Magazine Belgique*, interview accordée à Isabelle Blandiaux).

³⁸ Jacqueline Harpman, *Orlanda*, op. cit., 1996, p. 11-12.

règles et qui n'ai jamais connu les hommes³⁹ », renvoyant explicitement au titre de l'œuvre dont elle se fait l'exégèse funèbre. Le déficit d'identité dont souffre ce monde empêche justement la principale protagoniste de se saisir elle-même : l'identité devant être également définie par l'hétérodésignation, cette perception de soi par l'*alter ego* est devenue impossible du fait de l'absence des hommes.

Quant à Marguerite Yourcenar⁴⁰, son œuvre a fait l'objet, sans qu'il ne soit nécessaire de le préciser, d'une impressionnante et abondante lecture critique, explorant les aspects riches et extrêmement variés de son écriture. À titre d'exemple moderne et novateur, nous tenons à citer les deux récentes publications s'attachant à l'étude du *Féminin*, non seulement au niveau de la narration yourcenarienne, mais aussi à celui de l'usage particulier de la langue : *Marguerite Yourcenar. Écriture, maternité, démiurge* (2003) de Bérengère Deprez et *Yourcenar ou le féminin insoutenable* (1999) de Pascale Doré. Ce nouvel angle de recherche est longtemps resté inexploité, sans doute du fait des déclarations anti-féministes tenues par l'auteure dans les années 1970.

Néanmoins, la coloration masculine de son écriture tend à remettre en cause cette allégation, depuis peu de temps il est vrai. Certes, les personnages, dans ses œuvres les plus connues, sont majoritairement des hommes mais ils invitent surtout à déconstruire les idées reçues et les stéréotypes liés au genre. L'auteure elle-même réfutera la vision d'une essence masculine propre à l'écriture et confirmera la visée transgressive de la parole féminine, la sienne, sur la scène littéraire ; relevons, pourtant, que jamais, au début de sa carrière, ses œuvres ne furent envisagées comme des « écrits de femme ». Comme le déclare Achmy Halley, « les féministes comme Halimi, Duras qui pensent qu'il existe une écriture féminine et les autres comme Yourcenar pour qui un artiste n'a pas de sexe » ; ainsi, se pose la question des particularités de l'écriture yourcenarienne, tant au niveau de la narration que de la construction de personnages féminins secondaires.

³⁹ Jacqueline Harpman, *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, Paris, Livre de Poche, 1995, p. 192.

⁴⁰ De son vrai nom, Marguerite Cleenewerck de Crayencour (1903 - 1987). Son roman *Mémoires d'Hadrien* (1951) connut une renommée mondiale et fut sa consécration en tant qu'auteure. Elle intègre par élection l'Académie Royale belge de langue et de littérature françaises en 1970, avant d'être la première femme à rejoindre l'Académie française en 1981. Elle sera une auteure particulièrement riche, grande représentante de la littérature belge de langue française, ses œuvres allant des romans historiques aux écrits autobiographiques. Sa volonté de magnifier la narration lui valut de se placer à contre-courant de son époque.

Les études du genre foisonnent au Canada qui, depuis plus de trente ans, représente un pôle extrêmement actif dans l'analyse de la construction sociale des sexes aussi bien en sociologie qu'en littérature et en linguistique. De nombreux articles et ouvrages critiques ont été consacrés aux grandes écrivaines québécoises par le biais de ce qui est communément appelé *la critique au féminin*. Parmi elles figurent, évidemment en bonne place, Anne Hébert et Gabrielle Roy qui sont unanimement reconnues et saluées par la critique littéraire. Bien entendu, l'inscription du genre *Féminin* dans leur œuvre est « inégale » selon les ouvrages, et une disparité existe nettement au sein de leurs productions littéraires si on les considère dans leur ensemble. Néanmoins, ces écrivaines « féministes » se sont impliquées dans la reconnaissance des inégalités Hommes / Femmes et dans la quête de l'identité genrée des femmes.

L'excellent article de Sylvie Lamarre intitulé « Le secret de *La Montagne secrète* : une quête de la mère » souligne la visée féministe de cette œuvre majeure de Gabrielle Roy⁴¹ qui faisait figure d'*outsider* dans l'œuvre royenne tant les dissemblances entre ce roman et le reste de ses ouvrages sont importantes : l'absence de personnages féminins dans les rôles principaux, l'effacement de toute forme de cellule familiale, une quête d'absolu pictural qui sous-tendent l'histoire de Pierre Cardorai sont autant d'éléments divergents qui invitent, en première lecture tout du moins, à mettre ce roman dans une catégorie à part. Néanmoins, une lecture psychanalytique de *La Montagne secrète* offre un décodage féministe de ce :

roman familial au féminin qui s'apparente principalement à celui qui structure les récits à caractère autobiographique de Gabrielle Roy et qui rejoint même celui d'écrits féministes des années 1970 [...] ⁴².

La figure, certes secondaire de Nina, tient dans cette optique un rôle majeur, en étant le personnage déclencheur de la quête d'absolu du peintre.

⁴¹ Née en 1909 au Manitoba, elle décède en 1983 à Québec. Après un bref séjour en Europe, elle regagne le Canada en 1939, la Seconde Guerre mondiale étant imminente. Publié en 1945, *Un bonheur d'occasion* marquera les débuts de sa carrière d'auteure. Elle obtint la Médaille de l'Académie des lettres du Québec en 1946, ainsi que de nombreuses autres récompenses pour ses différents écrits tout au long de sa vie. Son œuvre a fait, et fait toujours, l'objet d'une abondante critique, notamment dans l'étude de l'influence de ses romans sur la perception de la société canadienne. Les problématiques liées à sa biobibliographie ont fait l'objet d'un article approfondi, François Ricard, « La biographie de Gabrielle Roy : problèmes et hypothèses » [en ligne], in *Voix et Images*, vol. 14, n° 3, (42) 1989, p. 453-460, disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/200799ar> (page consultée le 28 juin 2012).

⁴² Sylvie Lamarre, « Le secret de *La montagne secrète* : une quête de la mère », in *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, 1996, vol. 8, n° 2, p. 181.

Difficile à ordonner dans le panorama littéraire, l'œuvre de Gabrielle Roy s'attache à la description des minorités et aux problématiques qui leur sont inhérentes – trait que nous pouvons rattacher à l'écriture rivazienne. Elle se fait la porte-parole de la situation sociale et économique précaire du Québec des années 1970 et de la prise de conscience d'une « condition féminine⁴³ ». Au niveau de l'écriture, l'auteure prend soin de livrer certaines des clés de lecture dans son œuvre *Rue Deschamps* (1971), et d'y transcrire ses réflexions littéraires ainsi que la genèse de son « appel à l'écriture » : « et le bonheur que les livres m'avaient donné, je voulais le rendre [...]. Je voulais écrire comme on sent le besoin d'aimer, d'être aimée.⁴⁴ » Le rapport, très intimiste, qu'elle entretiendra avec l'écriture trouve sa source dans un besoin de communication qui dépasse le cercle familial. Si l'auteure a été extrêmement expansive par ses écrits, relevons toutefois qu'elle a fait preuve de beaucoup de pudeur quant à sa vie privée.

Anne Hébert⁴⁵, quant à elle, est une des plus illustres représentantes de la littérature québécoise de langue française. Étudiée notamment dans le cadre des mouvements d'affirmation culturelle du Québec, son œuvre a été analysée depuis de nombreuses années à l'aune des perspectives féministes, qui ont participé à la compréhension de ses textes – dont une des particularités est de mettre en scène des personnages, essentiellement féminins, en proie aux contraintes sociales et aux idéologies dominantes. Sa relation à l'écriture provient d'un besoin d'espace, de liberté et de contestation, dont la visée polémique a quelquefois effrayé : « ils [les éditeurs] avaient refusé *Le Torrent* disant que c'était trop violent, que le Canada français était une nation jeune et saine et que c'était des choses malsaines à ne pas mettre entre toutes les mains⁴⁶. »

S'attachant à dépeindre des personnages féminins, Anne Hébert évite néanmoins, à nos yeux, de tomber dans une vision patriarcale ou dans un féminisme agressif. Elle nous semble réfuter les identités figées au profit de personnages en demi-teintes, qu'il serait

⁴³ Marie-José Des Rivières, « L'écriture au féminin », in *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, n° 21, 1990, p. 27-29.

⁴⁴ Gabrielle Roy, « La voix des étangs », in *Rue Deschamps*, Montréal, Beauchemin, 1971, p. 218.

⁴⁵ Anne Hébert (1916-2000) est issue d'une grande famille bourgeoise canadienne, dans laquelle elle est très tôt initiée à la littérature et aux arts. Elle s'installe à Paris dès 1968 où elle écrira la majeure partie de son œuvre, avant de retourner mourir au Québec. Elle a été une auteure prolifique, dont l'œuvre importante comporte aussi bien des pièces de théâtre et des poésies que des recueils de nouvelles et des romans. Les travaux critiques québécois soulignent la portée internationale de son œuvre. Nous relevons comme exemple le plus parlant cette citation de Bishop placée en quatrième de couverture de *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils* (1993) : « Anne Hébert, prochain prix Nobel de littérature pour une œuvre de langue française ? ».

⁴⁶ Robert Harvey, « Les années d'apprentissage » [en ligne], in *Anne Hébert. 1916-2000*, 1998, disponible sur <http://www.anne-hebert.com/p.php?i=189> (page consultée le 25 novembre 2011).

malaisé de vouloir qualifier de « blancs / positifs » ou de « noirs / négatifs ». Réunissant les contraires dans des portraits contrastés, ses héroïnes se trouvent majoritairement aux prises avec le patriarcat, et peu d'entre elles connaîtront un *happy end*.

Auteures suisses de langue française

Alice Rivaz⁴⁷, auteure suisse de langue française, connut sa véritable consécration littéraire avec la publication de *Jette ton pain* (1979) ; et, bien qu'elle apparaisse encore aujourd'hui comme peu connue hors des frontières de son pays, son œuvre est pourtant vaste et riche. Quatorze ans avant la publication de ce roman, elle mentionnait dans ses carnets à la date du 7 octobre 1965, que la première version fut écrite « presque d'un jet, sans souci de style et de composition⁴⁸ » ; par la suite, elle le reconnaîtra comme le plus autobiographique de ses écrits.

Ce roman est constitué de deux parties, dont l'amorce est similaire : la narratrice rédige son journal par « une nuit de décembre [...] réveillée [apparemment] sans cause⁴⁹. » Ce diptyque, dont les réflexions sont distantes d'un an, met en scène Christine Grave – âgée respectivement de cinquante-six et de cinquante-sept ans – faisant rétrospectivement un bilan de sa vie passée et un portrait de ses aspirations. Le roman se focalise avant tout sur la relation mère / fille : après le décès de son mari, Madame Grave viendra s'installer chez sa fille, Christine. Cette dernière ne parviendra pas à se défendre des intrusions et des abus maternels, pas plus qu'elle ne sera capable d'annoncer le diagnostic médical qui signera pour sa mère une condamnation à mort. L'attachement d'Alice Rivaz à décrire les personnages féminins est une caractéristique essentielle de son œuvre. Claire-Lise Tondeur rappelle au sujet de la littérature suisse de langue française :

Comme fréquemment chez les auteurs romands, on découvre un univers désespéré et désespérant de femmes soumises qui étouffent sous le carcan des habitudes familiales et des codes sociaux car elles ont intériorisé leur prison. Il s'agit là d'un phénomène typiquement romand, un avatar de ce que Jean Vuilleumier nomme le « complexe d'Amiel » qui mène un

⁴⁷ De son vrai nom, Alice Golay (1901-1998). Son pseudonyme est le nom d'un village vaudois. Elle a été une écrivaine très active dans de nombreux domaines littéraires (romans, nouvelles, articles de presse, etc.), dans lesquels la réflexion sur la condition féminine constitue un des fils conducteurs. Elle obtiendra par deux fois le Prix Schiller, en 1942 et en 1969, pour l'ensemble de son œuvre, ainsi que le Grand Prix Ramuz pour *Ce Nom qui n'est pas le mien* (1980).

⁴⁸ Alice Rivaz, « 7 octobre 1965 », in *Traces de vie : Carnets 1939-1982*, Vevey, Bertil Galland, « l'Aire bleue », 1983.

⁴⁹ Alice Rivaz, *Jette ton pain*, Vevey, Bertil Galland, « l'Aire bleue », 1979, p. 11, 183.

être écorché à vif par la vie à se retirer constamment dans sa coquille, et à devenir prisonnier de lui-même, de son impuissance, et à « ajourner de vivre »⁵⁰.

Un univers déshérité, montrant une grande démoralisation et beaucoup de découragement, qui se retrouve dans *Le Creux de la vague* (1967) souvent qualifié d'« œuvre de la maturité » par la critique. Faisant suite à *Comme le sable* (1946) dont ce roman est distant de plus d'une vingtaine d'années, l'œuvre se livre à l'analyse du contexte socio-historique de la Suisse en Europe à l'entrée de la Seconde Guerre mondiale. C'est aussi dans *Traces de vie* que nous trouvons les explications, notamment concernant le titre de l'ouvrage qu'elle avait initialement intitulé *Un puits sans fond* en 1963 :

Le creux d'une vague n'est jamais un point mort. C'est le segment le plus dépressif d'une courbe concave, lequel, lorsqu'il s'agit de vagues en mouvement, est en même temps le point où s'amorce une nouvelle courbe ascendante⁵¹.

Ainsi, l'œuvre rivazienne apparaît comme profondément empreinte de critiques sociales acerbes à l'encontre de la Suisse du XX^e siècle, mais aussi, d'une vision personnelle non dénuée de subtilité. Doris Jakubec a dressé une taxinomie tripartite en ce qui concerne les auteures suisses de langue française : pour l'auteure de *Solitude surpeuplée* (1997), nous pouvons différencier trois types de romans d'écrivaines : le témoignage, la transposition du biographique vers le genre fictionnel et, enfin, l'ironie qui veut briser par le rire les tabous de quelque nature qu'ils soient⁵². Notre auteure apparaît à la croisée de ces trois types, rendant compte des « solitudes surpeuplées » qui semblent caractériser non seulement les écrivaines mais aussi les auteurs suisses de langue française, comme le précise le romancier Yves Velan :

Nous n'avons jamais subi de secousses ; jamais le destin n'est venu troubler notre tranquillité intérieure, déranger nos habitudes, remettre en question nos institutions, ni nos façons de penser ; de telle sorte que s'est opérée une sédimentation progressive qu'aucun choc n'a troublée⁵³.

De ce fait, et contrairement aux autres littératures francophones, les auteures suisses rendent compte, comme le soulignent les auteurs du numéro 16 de *La Licorne*, des

⁵⁰ Claire-Lise Tondeur, « Identité et écriture romandes (Alice Rivaz, Yvette Z'Graggen, Bernadette Richard) », in *Romance Languages Annual IX*, West Lafayette, Purdue University, 1998, p. 156.

⁵¹ Alice Rivaz, « 7 octobre 1965 », in *Traces de vie : Carnets 1939-1982*, Vevey, Bertil Galland, « l'Aire bleue », 1983, p. 220.

⁵² Doris Jakubec, *Solitude surpeuplée : femmes écrivains suisses de langue française*, Lausanne, Éditions d'en bas, 1997, 263 p.

⁵³ Philippe Renaud, « Yves Velan ou la recherche fondamentale », in *Swiss-French Studies / Études romandes*, 1980, vol. 1, n° 1, p. 61-74.

« tourments d'une vie intérieure hantée par l'angoisse du vide et l'aspiration à l'absolu⁵⁴ », sans doute du fait d'une relative tranquillité historique du pays.

Interrogée sur sa venue à l'écriture, Stéphanie Corinna Bille⁵⁵ répondra : « On ne peut pas supporter le bonheur, on ne peut pas supporter la souffrance. L'écriture c'est un remède à l'insupportable. Mon travail seul me donne l'équilibre, la cohérence nécessaire, que ni le social, ni le religieux, ni l'aventure, ni même la maternité ne peuvent m'assurer⁵⁶. » Déclaration qu'elle complètera dans *Le Vrai conte de ma vie* (1992), en précisant « je serais morte de ne pas écrire⁵⁷. » Cette urgence de l'écrit semble la pousser vers un style cathartique qui explore les identités, sur un mode toujours pluriel et polymorphe.

Son œuvre est majoritairement constituée de nouvelles, dont elle revient, à maintes reprises, sur l'origine onirique ; elle accordera en effet une grande place aux rêves jusque dans ses écrits. Elle y mêle les thèmes de la passion, dans ses deux acceptions, et de la nature. Son écriture, extrêmement riche en représentations éminemment visuelles, fait appel à un imaginaire dans lequel la nature dépasse de loin le simple rôle de *decorum* – comme souvent chez les auteurs suisses romands. Ce *topos* est le prétexte à mettre en mots un :

lieu-mère, lieu-matrice qui satisfait la nostalgie de la totalité et conséquemment son besoin de nostalgie et de sacré [...]. Le lieu est cette individualité spatiale qui semble contenir en son exiguïté même la quintessence des valeurs d'origines [...]. Le lieu est le résumé de toutes les exigences de l'homme dans son rapport nostalgique avec l'univers élémentaire. Il est le reposoir de toutes les valeurs d'enfance, de libertés, de totalité, de continuité, d'origine⁵⁸.

En ce sens, la nature devient dans son œuvre un personnage à part entière, accompagnant la narration et en explicitant le sens. Le lien entre femmes et nature (Voir *infra*, notamment avec le mythe de la femme sauvage, p. 252), bien que probablement tronqué, se voit ici développé hors d'un cadre prétendument ontologique, pour être placé du côté de la création.

Soulignons que, de même qu'Anne Hébert, Corinna Bille a refusé de voir ses écrits rangés sous l'étiquette de *littérature féminine*, qu'elle estimait lui être négative, car, d'une part

⁵⁴ Peter-André Bloch, Roger Francillon, Doris Jakubec, Peter Schnyder (dirs), « La Suisse romande et sa littérature », in *La Licorne*, 1989, n° 16, p. 5.

⁵⁵ De son vrai nom, Stéphanie Bille, l'auteure choisira le prénom de Corinna en référence à la ville de Corin, chère à sa mère. Née en 1913 à Lausanne, Corinna Bille côtoie très tôt, grâce à l'entourage familial, les grands noms de la littérature romande, tels Ramuz, Jouve, Istrati, etc. Dès 1944, elle publie *Theoda*, son premier roman. Elle épouse en 1947 l'écrivain Maurice Chappaz. Il lui faudra attendre 1974 pour obtenir le Prix Goncourt pour *La Demoiselle sauvage*, récompense qui la fera, par la suite, éditer en France. Elle décède en 1979.

⁵⁶ Corinna Bille, entretien accordé à la *Tribune de Genève*, 26 octobre 1979.

⁵⁷ Christiane Makward, *Corinna Bille. Le vrai conte de ma vie*, Lausanne, Empreintes, 1992, p. 463.

⁵⁸ Anne-Marie Bonn, *La rêverie terrestre et l'espace de la modernité*, Paris, Klincksieck, 1976, p. 206.

elle craignait que cela ne borne son écriture, et d'autre part cela aurait réduit la portée de son œuvre en la privant, pensait-elle, du lectorat masculin.

Délimitation du sujet d'étude

L'Identité apparaît tout d'abord comme une notion floue et difficile à saisir du fait notamment de la polysémie du mot. En effet, cette notion peut recouvrir plusieurs définitions : le fait d'« être soi », l'individualité, ainsi que la ressemblance avec autrui. Emmanuel Levinas rappelle que :

En réalité, le fait d'être est ce qu'il y a de plus privé ; l'existence est la seule chose que je ne puisse communiquer ; je peux la raconter, mais je ne peux pas partager mon existence. La solitude apparaît donc ici comme l'isolement qui marque l'événement même d'être⁵⁹.

De ce fait, l'identité semble se trouver à la croisée de ces notions et « constitue une sorte de bouclage indissoluble entre similitude / inclusion et différence / exclusion⁶⁰. » Ce phénomène justifie pleinement la volonté d'une étude croisée entre plusieurs aires géolinguistiques, car ce choix nous permet d'envisager les stratégies d'écriture commune tout en s'attachant à relever les éléments spécifiques à chaque auteure – évitant ainsi l'amalgame fâcheux, qui conduirait à considérer les identités féminines comme un ensemble stable et homogène, donc comme une substance ou une essence. La notion d'identité étant éminemment complexe et controversée, nous nous attacherons, dans la lignée de Claude Lévi-Strauss à « commencer par une critique de cette notion⁶¹ » qui, vaste et complexe, a fait l'objet de très nombreuses études depuis les années 1980. Le thème de l'identité figure d'ailleurs en exergue du roman *Jette ton pain* d'Alice Rivaz, par le biais du poète George William Russel :

... Nous n'en devons pas moins user de mots, ne serait-ce que pour être guidés vers ce point au-dedans de nous où l'univers entier fait converger sa lumière sur un seul et unique centre de feu ardent⁶².

La relation entre « nous » et « l'univers » est justement le point convergent de l'identité personnelle. Cet extrait du *Chant et ses fontaines* souligne aussi l'importance des « mots » qui, ici, sont présentés comme l'unique biais permettant d'accéder à Soi et de se définir.

⁵⁹ Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, Paris, Fayard, 1982, p. 50.

⁶⁰ Edgar Morin, *La Méthode 2 : la vie de la vie*, Paris, Seuil, 1980, p. 271.

⁶¹ Claude Lévi-Strauss (dir.), *L'identité*, Paris, P.U.F., Quadrige Grands textes, 2007 [E.O. 1977], p. 331.

⁶² George W. Russel est un poète irlandais du XIX^e siècle. Cet extrait provient de *Song and its Fountains* (1932).

Ainsi, notre travail reposera sur le requestionnement qu'imposent les auteures de notre *corpus* au concept même d'*identité*. À la croisée entre de différentes acceptions, cette notion se construit dans *l'occasion du pluriel*, qui prend son origine dans les rôles, souvent duels et clivés, que définissent les sociétés : c'est dans la rencontre avec Autrui, avec le *Différent*, que se tisse un réseau de signification complexe amenant à *produire* l'identité – non plus donnée et prescrite, elle s'élabore sur la ligne de faille entre individualité et universalité.

L'identité féminine est d'autant plus insaisissable qu'elle paraît échapper à toute conceptualisation, car elle semble recouvrir de nombreux domaines : la maternité, la sexualité, etc., mais aussi des critères beaucoup plus personnels, tels que l'attitude, la sensibilité, etc., sans pour autant répondre à des critères fixes et définitifs. Le « être-femme » semble être rattaché à des notions subjectives, donc variables et nuancées.

Nous appuyons notre hypothèse de départ sur le postulat que le *Féminin* apparaît par contraste dans son opposition avec le *Masculin*. C'est ce dernier, qui, dans les sociétés phallo-centrées, est l'organisateur des règles et des codes sociaux ; c'est donc lui aussi qui va dicter les critères du *Féminin*. Pour reprendre les propos de Judith Butler, la féminité subit une « hétéro désignation⁶³ ». Le *Féminin*, comme le *Masculin*, se définit donc au travers de cette relation d'interdépendance, et non comme « entité » autonome. Il semble primordial de comparer les auteures, aussi bien pour relever les oppositions entre représentations et traitements littéraires du *Masculin* et du *Féminin*, que pour, surtout, tenter d'en dégager les stratégies communes d'individuation des femmes.

La transdisciplinarité

Dans le cadre de cette recherche, il paraît important d'avoir recours à *une recherche transdisciplinaire*, l'image des femmes étant le reflet d'une époque, d'une société, d'une vision du Monde, etc. Il nous paraît extrêmement porteur de faire appel à la linguistique, et notamment aux travaux de Sophie Bailly, Luce Irigaray, Marie Ritchie Key et de la philosophe Hélène Cixous qui ont démontré l'importance du langage dans la construction de l'identité féminine. Mais on s'inspirera également de la sociologie (entre autres, on peut citer Pierre Bourdieu, auteur d'une étude de la société kabyle d'Algérie, qui a été reprise en partie dans *La Domination masculine* en 1998), et enfin, nous aurons recours à la psychanalyse et à

⁶³ Judith Butler, *Gender Trouble : Feminism and Identity subversion* [*Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, trad. de Cynthia Kraus], Paris, La Découverte, 2005 [E.O. 1990].

la psychologie, avec notamment, et de manière incontournable, l'*Histoire de la sexualité* (1976) de Michel Foucault, sans lesquelles la compréhension de la notion d'identité serait incomplète. L'anthropologie, au travers des travaux de Gilbert Durand notamment, constituera encore un nouvel apport à notre problématique, nous permettant de faire appel aux archétypes – nombreux dès lors qu'on s'attache à l'étude des identités genrées. Ces disciplines nous paraissent incontournables dans la circonscription d'une notion aussi complexe que peut l'être celle de l'identité féminine.

Par ailleurs, nous nous appuierons largement sur les théories de la littérature, et notamment sur la stylistique, entre autres, avec les travaux de Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (1978), de Roland Barthes et de Gérard Genette. Plus spécifiquement, nous nous attacherons à l'étude des théoriciens de la littérature féminine, avec notamment, Béatrice Didier, *L'Écriture-femme* (1981), et Nathalie Heinich, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale* (1996).

Progression du travail de recherche

Dans un premier temps, nous nous attacherons à l'analyse de l'inscription des femmes dans le corps social et idéologique. Le but de cette partie est de rechercher quelles visions du *Féminin* dans une société donnée sont mises en scène par nos auteures. En effet, le rôle social, attendu ou effectif, est un des éléments majeurs de la construction identitaire. La littérature reproduit une vision spécifique du Monde et se fait donc le reflet d'une réalité sociale.

Dans la seconde partie, nous traiterons de la perception du corps féminin et de l'appropriation qui se fait de ce dernier. Il apparaît comme le lieu privilégié de l'expérience de l'individualité, de l'unicité, renvoyant à la conscience d'« être » et à l'image de Soi.

Les notions de *Poétique* et d'*Imaginaire* y sont centrales, du fait que le corps physique, vécu, soit intimement lié au corps textuel par le biais de l'écriture. Pour reprendre Martin Heidegger, « l'Homme habite en poète... », il s'agit pour l'auteure de *se* traduire dans l'œuvre, de retrouver un Soi originel, grâce à une mise en mots particulière. L'affirmation d'Heidegger a été reprise par Jacques Berque, sociologue et anthropologue orientaliste, pour qui « la langue ne sert pas à communiquer, elle sert à être⁶⁴. » Se pose donc la question de la « nature » de l'ancrage de l'identité féminine dans la langue et de ses éventuelles spécificités : si l'inscription des corps féminins dans les textes de femmes constitue une esthétique

⁶⁴ Citation de seconde main. Gilbert Grandguillaume, « Langue, Identité et Culture Nationale au Maghreb », in *Peuples méditerranéens*, n° 9, oct-déc. 1979, p. 3-28.

particulière, la langue utilisée pour *se dire*, ou plutôt *s'écrire* ne peut qu'en porter les traces, comme autant de marques d'une *écriture au féminin*.

Enfin, nous aborderons l'espace linguistique ; et ce, sous deux angles : tout d'abord, il s'agira d'étudier l'usage qui est fait de la langue par des auteurs-femmes, dans le but d'essayer de dégager les spécificités d'un langage au féminin. Puis, nous nous attacherons à l'étude du champ francophone. En effet, ces auteures utilisent certes la même langue d'expression, mais l'environnement plurilingue dont elles sont issues leur permet une certaine distanciation avec le français. C'est essentiellement l'hybridation de langues différentes qui nous intéresse ici.

Points de difficulté du sujet

Nous sommes conscients des difficultés et des écueils que pourrait rencontrer une telle recherche. Le premier écueil est probablement celui dû à la diversité des disciplines requises dans le cadre de l'étude des constructions genrées inscrites dans les écritures d'auteures. Néanmoins, le but de ce travail de thèse est d'alimenter la réflexion littéraire par un recours aux Sciences humaines dans leur globalité. La mise en place du paradigme nécessaire pour cette analyse littéraire, appuyée par les études du genre, peut certes sembler, de prime abord, être une faiblesse. Il apparaît cependant comme un apport complémentaire – et que nous considérons comme incontournable – à l'analyse du *corpus* précédemment défini. Il nous semble qu'une étude portant sur l'*Identité* se doit de faire appel aux Sciences humaines, tant elle est une notion complexe et subordonnée à de nombreux facteurs.

Ensuite, si le fait de travailler sur des littératures francophones est certes un avantage, il conviendrait de ne pas perdre de vue des dérives possibles vers une forme d'ethnocentrisme. De même, il nous faudra être prudent vis-à-vis de nos propres incorporations, au sens sociologique du terme, et de nos représentations. Ce travail se veut être une réflexion en profondeur sur la quête de l'identité féminine dans la littérature de langue française, avec toute la neutralité que la recherche implique.

Les féminismes : mise au point théorique

Avant d'entrer dans le « vif du sujet », il nous semble incontournable de nous arrêter quelques instants sur les mouvements féministes et plus précisément sur la grille d'analyse empruntée aux *Gender studies* que nous entendons utiliser dans ce travail de recherche. Il ne s'agit pas tant de recourir à la sociologie, à travers les différents mouvements qui se

regroupent sous l'appellation d'études du genre, que de les faire entrer en interaction avec les outils de la critique littéraire dans le but de dépasser les théories du genre. Pour analyser l'exploration et la transcription du *Féminin* dans le texte littéraire, le croisement de paradigmes nous offre la possibilité d'une délimitation systématique des traits saillants tels qu'ils apparaissent directement dans les textes littéraires tout en rendant compte de la constellation des éléments inhérents et traduisant le *Féminin*. Ce sujet fonctionne selon une élaboration en rhizomes tendant à faire émerger plusieurs pôles comme autant de facettes, qui se complètent et se répondent. Roland Barthes rappelle dans *Le Bruissement de la langue* (1986) que :

Le Texte est pluriel. Cela ne veut pas dire seulement qu'il a plusieurs sens, mais qu'il accomplit le pluriel même du sens [...] Le Texte n'est pas coexistence de sens, mais passage, traversée ; il ne peut donc relever d'une interprétation, même libérale, mais d'une explosion, d'une dissémination. Le pluriel du Texte tient, en effet, non à l'ambiguïté de ses contenus, mais à ce que l'on pourrait appeler la pluralité stéréographique des signifiants qui le tissent (étymologiquement le texte est un tissu)⁶⁵.

Cette polysémie, cette pluralité, du texte littéraire nous apparaît d'autant plus prégnante dans la construction des identités féminines littéraires : les « strates » du texte révèlent des prismes complémentaires dont les divers reflets donnent à voir un *Féminin* pluriel et en mouvement. Le féminisme est à cet égard un appareil complexe d'analyse particulièrement porteur car il rend compte de la « construction sociale des sexes » et rejette le « destin anatomique⁶⁶ » des êtres. Du fait de cette construction, qui est le postulat sur lequel se rejoigne l'ensemble des courants féministes, il est donc possible de déconstruire cet agencement social dit « naturel » et « normal ». Ce dernier terme porte à lui seul la tension et le paradoxe de l'identité : est perçu et conçu comme « normal », ce qui est réglementaire (donc, correct) et commun (banal), la règle étant prescrite et autoproclamée... nul besoin donc de s'en justifier.

Nous voudrions revenir ici sur le choix de la méthodologie féministe. Lors du parcours de la thèse, ce choix a entraîné de nombreuses discussions, parfois assez vives, et maints débats autour des notions d'*écriture au féminin* et de *langue au féminin* qui sont au cœur des réflexions différentialistes ; il s'agit pour ces chercheurs de déconstruire la logique binaire du phallogocentrisme, au sens de Jacques Derrida, qui dissimule une hiérarchisation des sexes.

⁶⁵ Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1986, p. 75.

⁶⁶ Cette locution est empruntée à Sigmund Freud qui l'utilisa en 1923 dans son article « La disparition du complexe d'Œdipe » dans une assertion empruntée à Napoléon : « L'anatomie, c'est le destin ».

Je parle surtout, depuis longtemps, des différences sexuelles, plutôt que d'une seule différence – duelle et oppositionnelle – qui est en effet, avec le phallogentrisme, avec ce que je surnomme aussi le « *phallogentrisme* », un trait structurel du discours philosophique qui aura prévalu dans la tradition. La déconstruction passe en tout premier lieu par là. Tout y revient. Avant toute politisation féministe (et, bien que je m'y sois souvent associé, à certaines conditions), il importe de reconnaître cette puissante assise phallogocentrique qui conditionne à peu près tout notre héritage culturel. Quant à la tradition proprement philosophique de cet héritage phallogocentrique, elle est représentée, de façon certes fort différente mais égale, aussi bien chez Platon que chez Freud ou Lacan, chez Kant que chez Hegel, Heidegger ou Levinas⁶⁷.

L'usage du pluriel dans l'expression « différences sexuelles » tend à souligner la vision patriarcale qui ne définissait finalement les sexes que sous le seul angle de la présence ou de l'absence d'un élément précis. Comment distancier cette vision d'une différence stigmatisante et finalement infériorisante ? À cette question, la réponse du féminisme différentialiste repose sur la prise en compte du « deuxième sexe » et le dépassement de la vision unisexuée du « *Masculin* » / « non-*Masculin* », qui, comme le précise Jacques Lacan, ne tient compte que d'un seul sexe de référence car apparent et donc « maniable ». La philosophie féministe différentialiste a connu de nombreuses critiques, notamment du fait de cette théorisation d'un *Féminin* qui soit un pôle sexué à part entière. Pour les auteures telles que Luce Irigaray :

Affirmer que l'homme et la femme sont réellement deux sujets différents ne revient pas pour autant à les renvoyer à un destin biologique, à une simple appartenance naturelle. L'homme et la femme sont culturellement différents. Et il est bien qu'il en soit ainsi : cela correspond à une construction différente de leur subjectivité⁶⁸.

Si certains de ses textes, notamment ceux issus de sa deuxième période, ont été reçus comme marquant une régression face au deuxième âge des *Gender studies*, ses travaux récents, tels que *Entre Orient et Occident* (1999), explicitent à nouveau la prise de vue théorique. Le concept d'identité féminine recouvre une reconnaissance des spécificités, socialement construites, du *Féminin* ; le *Masculin* n'est donc pas envisagé comme une « position neutre », mais comme son corollaire. Au cœur de la philosophie irigarayenne, le phallogocentrisme constitue l'objet à repenser pour qu'il corresponde aux deux sexes ; la langue, *empreinte* du patriarcat, étant le biais privilégié de l'expression de Soi, est donc impropre à signifier le *Féminin* tout autant que le *Masculin*, les mots reflètent déjà la domination masculine. En tant que construction, la langue d'expression, bien que vécue

⁶⁷ Jacques Derrida, « Autrui est secret parce qu'il est autre » [en ligne], in *Le Monde de l'éducation* n° 284, propos recueillis par Antoine Spire, septembre 2000, disponible sur <http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/autri.htm> (page consultée le 26 juin 2012).

⁶⁸ Luce Irigaray, *Entre Orient et Occident*, Paris, Grasset, 1999, p. 168.

comme naturelle et « allant de soi », procède déjà d'un carcan idéologique en véhiculant une représentation genrée et hiérarchisée du Monde ; il s'agit donc, pour une expression féminine de Soi, de rechercher de nouveaux modes de transcription de l'identité *féminine* de l'auteure, mieux à même d'ancrer le *Féminin* dans le texte. Pour reprendre le titre d'un fameux ouvrage de Luce Irigaray, « parler n'est jamais neutre » ; le trouble qui jaillit de la langue, tout comme celui issu du genre, amène à repenser les mots pour *se* dire et le travail de l'auteure tient de la traduction d'un *Soi-féminin* dans l'espace du texte :

Écrire, c'est se retirer. Non pas dans sa tente pour écrire, mais de son écriture même. S'échouer loin de son langage, l'émanciper ou le désemparer, le laisser cheminer, seul et démuné. Laisser la parole. Être poète, c'est savoir laisser la parole. La laisser parler toute seule, ce qu'elle ne peut faire que dans l'écrit⁶⁹.

Jacques Derrida exprime, dans cet extrait de *L'Écriture et la différence*, l'absence du dualisme fondateur tel que l'envisage la philosophie depuis l'Antiquité, la parole n'étant plus considérée comme orale. Pour Derrida, l'écriture est la résultante de la fêlure entre le sujet et son être et non une « simple » transcription de la parole. Comme nous le développerons par la suite, la présence de l'auteur se traduit dans cet écart, cette trace (Voir Gilles Deleuze).

L'amitié, et l'admiration, qui se sont tissées entre Hélène Cixous et Jacques Derrida ne sauraient être un élément secondaire dans notre étude. Les deux philosophes se sont voués un engouement pour leurs œuvres, aussi réciproque que sincère, dès 1950, comme le montrent les deux études qu'ils ont consacrées l'un à l'autre : *H.C. pour la vie, c'est-à-dire...* (2002) de Derrida et *Insister. À Jacques Derrida* (2006) de Cixous. Cette dernière a elle aussi fait de la dualité hommes / femmes un de ses champs d'expertises littéraires, comme nous le précisent Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin :

En raison de sa situation particulière, à la jonction du social et du sémiotique, la littérature offre une perspective privilégiée sur les rapports entre hommes et femmes, entre masculin et féminin (ce qu'on appelle le système de sexe / genre). Portées par le mouvement politique et social de revendication de l'égalité, les premières critiques féministes ont dénoncé les stéréotypes sexistes et l'infériorisation des personnages féminins dans les textes littéraires. Paru en 1949, *Le Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir interroge de façon approfondie les textes masculins, comme le feront à partir de la fin des années 1960 Kate Millett, Xavière Gauthier, Anne-Marie Dardigna, Annie Goldmann, Judith Fetterley et bien d'autres. Se détournant des textes d'hommes, la critique au féminin a par la suite emprunté plusieurs voies, dont l'interrogation des modèles canoniques et des normes de la consécration littéraire, la redécouverte d'écrivaines oubliées du passé, l'analyse des textes de femmes d'hier et d'aujourd'hui à l'aide de nouvelles méthodes de lecture. Avec *A Room of One's Own*, Virginia Woolf est en quelque sorte la mère de cette tradition, à laquelle se rattachent notamment Christine Planté, Béatrice Didier, Janet Todd, Dale Spender, Elaine Showalter et Nancy K.

⁶⁹ Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 106.

Miller. Du côté de la littérature québécoise, on retrouve des pionnières comme Suzanne Lamy, Maïr Verthuy, Mary Jean Green et Patricia Smart. La critique au féminin s'est d'abord penchée sur l'image des femmes dans les textes des hommes, puis, dans la foulée de la révolution textuelle féministe de la deuxième moitié de la décennie 1970, elle a privilégié la lecture des textes écrits par des femmes⁷⁰.

Relevons que le mot *genre* provient de l'anglais *gender* et désigne le « champ de recherche sur les différences entre les hommes et les femmes d'un point de vue sociologique⁷¹ » ; transposé en français par *genre*, son emploi a, dans un premier temps, été fortement critiqué, avant de devenir majoritaire. Si le mot anglais *sex* renvoie aux caractéristiques biologiques des hommes et des femmes, le *genre* quant à lui renvoie aux dimensions culturelles et sociales fondatrices des notions de *Féminin* et de *Masculin*. Dans cette perspective d'étude de l'inscription du *Féminin* dans la littérature, nous pouvons relever une évolution de la terminologie critique. Les études du genre, les *Gender studies*, ou encore les études des rapports sociaux de sexe⁷², ont occupé une place importante dans la critique littéraire depuis les années 1970 en France. À titre d'exemple, nous pouvons citer l'Université Paris VIII qui dispose d'un département dédié aux études féminines ou encore la Maison d'édition Des Femmes.

Céline Gourdin⁷³ propose un panorama de la terminologie critique utilisée dans les études du genre, qui permet d'explicitier les visées des différentes écritures selon les revendications dont elles sont porteuses. En outre, cette évolution diachronique de la critique correspond aussi aux transformations de l'écriture des femmes et des procédés d'individuation des femmes.

Trois types distincts d'écrits féminins peuvent être distingués : tout d'abord, la *Littérature féminine* dans laquelle les schémas narratifs et les thèmes abordés par les auteures femmes sont issus de la tradition des écrivains masculins. Ensuite, la *Littérature féministe* consiste en une contestation des schémas traditionnels patriarcaux et en une revendication du droit à l'autonomie. Enfin, et c'est cette dernière qui fera l'objet du présent travail de

⁷⁰ Isabelle Boisclair, Lori Saint-Martin, « Féminin / Masculin : jeux et transformations » in *Voix et Images*, 2007, vol. 32, n° 2, p. 10, disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/016307ar> (pages consultées le 9 janvier 2012).

⁷¹ « Gender », in *Grand Dictionnaire anglais*, Paris, Larousse, 2010, p. 1620.

⁷² La notion sociologique de « rapport social » désignait primitivement les relations entre les classes sociales. D'inspiration marxiste, dont ce courant reprend les fondements structuraux, « les rapports sociaux de sexe » sont développés par Christine Delphy en 1970 dans *Analyse Matérialiste de l'oppression des femmes* (1984), où l'exploitation économique des femmes par les hommes est un des thèmes centraux : les époux, mari et femme, y sont pris en compte comme des classes sociales.

⁷³ Céline Gourdin, « Gender » [en ligne], disponible sur http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/Gender_n.html (page consultée le 2 septembre 2009). La Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Limoges propose un *Dictionnaire International des Termes Littéraires* (DITL, disponible sur <http://www.flsh.unilim.fr/ditl/>), qui regroupe les définitions et les axes d'études des terminologies critiques en Sciences humaines.

recherche, la *Littérature de femme* : cette dernière catégorie consiste en la revendication d'une identité des femmes qui leur soit propre. Les auteures relevant de cette catégorie tendent à transcrire le *Féminin* dans le texte, à l'y incarner, par le biais d'une esthétique qui serait propre aux femmes.

Cette tripartition correspond à une évolution chronologique des systèmes de sexualisation de l'humanité dont le découpage correspond à l'évolution « pensée traditionnelle / pensée moderne / pensée postmoderne », comme le rappellent Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin dans « Féminin / Masculin : jeux et transformations ». Le dernier modèle, dit « ouvert », dessine la notion d'une identité féminine propre, qui échappe non seulement à la reproduction des canons – au sens premier de *lois* – littéraires mais aussi à une volonté de retournement des rôles et des codes qui fondent toute société. Il s'agit d'accéder à une écriture dans laquelle le *Féminin* peut se développer et s'écrire dans toute son identité.

Néanmoins, ces lois s'appliquent également au *Masculin* qui, ne l'oublions pas, est tout autant soumis aux règles patriarcales ; aussi nous éviterons l'écueil qui consistent à victimiser le *Féminin* en regard d'un *Masculin* diabolisé, pour étudier ce que Sigmund Freud désignait sous la locution de « continent noir ». Mais « [...] pour qui la femme est-elle une énigme ? Si le Féminin est à l'évidence une énigme pour l'homme, il est aussi une source d'interrogations pour la femme⁷⁴. » Cette interrogation d'Alberto Eguier, dans *L'Éveil de la conscience féminine* (2002), souligne que la crainte de l'inconnu est aussi celle des femmes, de l'autre moitié de l'humanité, pour qui l'identité féminine reste mystérieuse et perçue comme presque inaccessible par sa propre expérience. Ainsi, le ressort bien connu de la peur de l'Étranger semble être d'autant plus exacerbé qu'il s'agit d'une Étrangère, celle-ci appartenant à l'autre sexe.

Pourtant, cette altérité fondatrice des femmes permet une nouvelle vision sur la société, les Arts ou encore « l'ordre des choses », telle que Paul Léautaud le formulait au sujet du Mercure :

Nous (le *Mercure* et les gens du *Mercure*) sommes nés en marge et sommes restés et nous resterons en marge. C'est bien cela, en marge. Et d'ailleurs, quel meilleur poste pour observer, sentir et juger⁷⁵ !

⁷⁴ Alberto Eguier, *L'Éveil de la conscience féminine*, Paris, Bayard, 2002, p. 20.

⁷⁵ Paul Léautaud, *Journal littéraire*, Paris, Mercure de France, 1954, p. 328.

Se pencher sur la délicate question de l'identité revient à mettre en lumière ce que sont les codes, explicites et / ou implicites, de la norme. Les attentes standardisées définissent un modèle de comportements ou de représentations considérées comme « normales » – au sens premier – dans une société donnée. L'œuvre littéraire apparaît en tension entre normal et anormal, comme le rappelle Hélène Cixous dans *La Venue à l'écriture* (1986) ; toute création se faisant le révélateur d'une vision originale et unique du Monde dans laquelle le rapport aux codes, sociaux ou artistiques, entre en jeu :

L'écriture permet de dépasser les codes. Dès que tu te laisses conduire au-delà des codes, ton corps plein de crainte et de joie, les mots s'écartent, tu n'es plus enserrée dans les plans des constructions sociales, tu ne marches plus entre les murs, les sens s'écroulent, le monde des rails explose, les airs passent, les désirs font sauter les images, les passions ne sont plus⁷⁶.

Le dialogue qui s'instaure entre « cadre » et « hors-cadre » amène l'œuvre à interroger la norme et à déconstruire l'*aspect naturel* dont s'accompagne son auto-proclamation : vécus comme légitimes, les systèmes normatifs ne sont pas facilement remis en question. De même que le genre et la langue, la norme est une construction sociale et en tant que telle, elle est susceptible d'être modifiée, contrée ou encore ignorée. Néanmoins, se situer au point limite de la norme revient encore à être dans la norme, d'autant que cette dernière est instable, en continuel mouvement et propre à une culture donnée. Perçue comme obligatoirement néfaste et péjorative, la subversion et la déviance semblent ne pas posséder de corollaire positif.

Dévier de la normalité procède d'une démarche qui se veut autonomisante et en quête d'une identité propre. Relevons que le terme « déviance » provient du vocabulaire de la psychologie, ce qui le rattache d'emblée au champ du *pathos*, du grec « souffrance ». C'est en ce sens que nous aborderons la thématique de la déviance, en tant que symptôme et révélateur des douloureuses tensions identitaires. En se plaçant à la marge de la normalité, l'œuvre féminine, « déviante », peut certes déranger de par son écart avec les préétablis sociaux, mais dévoile aussi les « *Outsiders*⁷⁷ » qui composent, eux aussi, cette même société. Pour reprendre la notion durkheimienne d'« autonomie », l'intériorisation des normes fonctionne aussi si l'individu, ici l'artiste, s'en écarte – à la condition toutefois qu'une culpabilité latente subsiste.

À cet égard, l'écriture féminine apparaît tout à fait emblématique : si elle a été très longtemps marginale, de la main d'illustres mais peu nombreuses femmes issues de milieux

⁷⁶ Hélène Cixous, *La Venue à l'écriture*, Paris, Éditions « Des Femmes », 1986, p. 61.

⁷⁷ Titre de l'ouvrage d'Howard Becker paru en 1985 dans lequel il présente une sociologie de la déviance, s'appuyant, entre autres, sur les constations issues des communautés marginales (fumeurs de haschich, jazzmen, etc.).

aisés, la littérature de femmes a toujours existé et tend à se développer sur la scène internationale⁷⁸. Néanmoins se pose encore la question de la validité et de la reconnaissance de ces écrits. L'écriture féminine reste une transgression de la norme patriarcale qui répartit l'acte créateur selon le sexe de l'auteur(e) : les hommes se placeraient du côté de la création artistique et scientifique, tandis que les femmes seraient dans le champ de la procréation. Virginia Woolf, dès *Une Chambre à soi* (1929), met en relation le sexe et l'écriture en tant que caractéristique sociale qui briderait l'accès à la création artistique pour les femmes :

Ils nous disent que nous nous trompons de sexe et de voie / Bonnes manières, mode, danse, toilette, jeu, / Voilà les talents que nous devrions briguer / Écrire, ou lire, ou penser, ou nous instruire, / Ternirait notre beauté et épuiserait notre temps / Et interromprait les conquêtes de notre printemps / Alors que l'ennuyeuse besogne de gérer une maison asservie / Est tenue par certains pour notre art suprême et notre utilité. (Lady Winchelsea)⁷⁹.

En ce sens, les écrits de la main d'une femme sont, par essence, déviants car ils remettent en question le clivage stéréotypé des rôles sociaux : en écrivant, les auteures s'accaparent la parole alors qu'elles appartiennent au domaine domestique, intime et intimiste, qui n'a théoriquement pas accès au domaine public et à la *res publica* :

Le pouvoir créateur est une expression de l'activité ludique. Il n'a pas de finalité, il ouvre les horizons, transforme les visions. Il est, avant tout, jeu et plaisir. [...] Tout travail créateur est essentiellement subversif, toute activité qui s'appuie sur l'imagination, le sens du jeu, le plaisir de la recherche est subversive. L'exercice fondamental de la création rejoint l'exercice fondamental des libertés humaines⁸⁰.

Dévier de la voie tracée, c'est aussi explorer un nouvel espace de possibles. Bien entendu, il n'est pas question dans cette recherche de qualifier la littérature de femmes de *déviante* ou de *marginale* ; dans la quête d'une reconnaissance et d'une identité propre, il s'agit d'envisager les écrits féminins en tant que littérature à part entière et non comme une *littérature secondaire*, subordonnée aux canons patriarcaux, pour parvenir à une expression au féminin qui soit propre à traduire et à mettre en mots le *Féminin*.

À l'idée de marge est rattachée, de fait, celle de « limite », cependant deux acceptions peuvent être envisagées : « intervalle d'espace ou de temps, latitude dont on dispose entre certaines limites » et « à la limite, ou à une distance plus ou moins grande, hors de la limite ».

⁷⁸ Nous pensons notamment à la croissance exponentielle des écrits féminins en Algérie suite aux « années de la terreur » ; la production littéraire féminine y a connu une hausse importante à partir des années 1990.

⁷⁹ Lady Winchelsea, citée dans Virginia Woolf, *Une Chambre à soi*, Paris, Bibliothèque 10-18, 1929, p. 86.

⁸⁰ Suzanne Horer, Jeanne Socquet, *La Création étouffée*, Paris, Pierre Horay, 1973, p. 14.

La notion de marge porte aussi dans son sens premier les notions de « secondaire » et d'« accessoire ». L'écriture féminine serait-elle donc issue d'une littérature qui n'est pas au centre, décentrée ? Dans cette même idée, la norme est toujours présente et mise en exergue par l'intervalle qui se mesure / se crée entre le point central de la norme et son point extrême. La question n'est donc pas tant de :

chercher la substantialité dans la déviance, à la traiter comme un concept vide – la violation d'une norme quelle qu'elle soit – [que de] faire ricocher l'analyse sur ce qui a été transgressé. Pour éviter à la déviance de sombrer dans l'océan des différences, on se tourne vers la norme : la déviance est défaut d'obéissance sociale, elle n'est pas nécessairement dissonance, pathologie, différence⁸¹.

Le recours au *Gender studies* nécessite une explication des paradigmes mobilisés pour cette étude. Dans un souci de précision et de clarté de notre propos, nous avons fait le choix méthodologique de définir clairement les apports des différents courants au début de chaque partie. Il convient néanmoins de préciser, dès à présent, les principales distinctions entre les « branches » du féminisme. En effet, ces courants sont nombreux, et parfois contradictoires. Marie-Josèphe Dhavernas-Lévy, dans son article « Différence, égalité : enjeux épistémologiques, enjeux Stratégiques » (1995), commente comme suit les deux principaux pôles du féminisme :

Si la dénonciation de la domination masculine est largement partagée, dès le milieu des années soixante-dix, deux tendances divergent quant aux conduites à tenir et aux manières de revendiquer la place des femmes dans la société. S'opposent ainsi les « différentialistes » et les « égalitaristes ». Les premières, plus proches de disciplines telles que les Lettres modernes, la linguistique, la psychanalyse ou encore l'esthétique, analysent « la société patriarcale comme un déni des différences de sexe au profit de la seule masculinité, déni qu'il conviendrait de démystifier pour faire apparaître dans toute leur splendeur les spécificités propres à chaque sexe et montrer l'équivalence de leurs valeurs respectives », tandis que les secondes, se réclamant davantage des Sciences humaines et sociales, soutiennent que les différences sont « dénuées d'effets autres que purement mythiques ou idéologiques, n'ayant d'importance qu'à titre de base pour la pratique et la justification de la domination masculine »⁸².

Ainsi, les critiques féministes tendent à faire de la domination masculine un point de départ de leurs réflexions (plus qu'un objet de lutte). Cette étude s'appuiera sur les recherches des différentialistes, avec entre autres, Luce Irigaray, Jacques Derrida, Hélène Cixous, Catherine Clément. En effet, nous nous proposons de dégager les traits saillants de l'écriture

⁸¹ Philippe Robert, « Sociologie de la déviance », in *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], disponible sur <http://www.universalis-edu.com.scd-proxy.uha.fr:2048/index.php?id=2...> (page consultée le 21 septembre 2011).

⁸² Marie-Josèphe Davernas-Levy, « Différence, égalité : enjeux épistémologiques, enjeux Stratégiques », in *EPHESIA, La Place des femmes. Les enjeux de l'identité et de l'égalité au regard des sciences sociales*, Paris, La Découverte, 1995, p. 382.

féminine, tant au niveau linguistique que thématique et stylistique. Notre hypothèse consiste en l'existence de particularités spécifiquement féminines ; c'est-à-dire en une littérature identitaire sexuée.

Le synopsis du travail de thèse

La genèse de ce projet de recherche apporte un éclairage sur la maturation d'un sujet qui a abouti à cet ouvrage faisant appel à plusieurs méthodologies issues des Sciences humaines. Déjà, lors des recherches inhérentes au Mémoire de recherche, c'est par goût personnel et par curiosité que notre choix s'était porté sur cette vaste question du *Féminin* ; dans une société qui se veut libérale, ouverte, et dont la « Révolution sociale de 1968 » a marqué un tournant radical dans les revendications sociales, la libération des mœurs a-t-elle réellement été synonyme d'amélioration de la condition féminine dans les pays touchés par ces mouvements émancipateurs ? S'il serait certes tentant de répondre « oui » pour la *doxa*, le constat réel apparaît lui beaucoup plus nuancé et contradictoire. En France, les femmes ont pu accéder en plus grand nombre aux études supérieures et, de fait, à des fonctions plus élevées en investissant les hautes sphères de l'État ; néanmoins, leurs salaires demeurent inférieurs à ceux de leurs homologues masculins d'environ 20%, le fameux « plafond de verre » reste d'actualité cantonnant les femmes hauts-fonctionnaires à des ministères agissant dans le cadre de la domesticité. Le *Rapport des violences faites aux femmes* paru en 2008 pointe du doigt, outre les atteintes à la personne, les pressions exercées et les stratégies comportementales féminines mises en place dans le domaine quotidien : habillage réfléchi dans le cas de sorties nocturnes, trajets spécifiques selon l'heure, choix du lieu ou encore des accompagnants, etc.

De ce constat social très actuel est venue l'envie de travailler sur la construction du *Féminin* dans la littérature contemporaine et de rechercher quelles stratégies d'émancipation sont usitées, non seulement par le biais du personnage, mais aussi au niveau de l'écriture. L'intuition d'un lien étroit et inaliénable entre ces deux composantes littéraires dans le cas très spécifique des auteures a été à l'origine de la problématique qui sous-tend ce travail de recherche : la quête identitaire féminine passe par une constellation de significations dans laquelle le personnage porte les stigmates de la domination masculine, de même que la langue et la littérature sont les biais par lesquels sont dépassés les clivages sociaux et biologiques. La littérature représente certes le lieu de la cristallisation des tensions identitaires, mais surtout elle est celui de l'*exploration des possibles*, des possibilités du Soi, et le vecteur de / à un

mouvement émancipateur. Entre fixation et libération, l'écriture au féminin ouvre la voie à l'individuation.

La réflexion qui touche à la place des femmes dans les sociétés occidentales est somme toute assez récente, l'argument biologique servant de justification à une place inhérente et naturelle à chaque sexe. Le fait d'être né homme ou née femme est le premier jalon d'un destin biologique tracé. Le vent de tempête qui a soufflé, au printemps 2012, lors de l'introduction d'une (seule et unique) double page « *Gender* » dans les manuels de Sciences de Vie de la Terre⁸³ destinés aux lycéens de France suffit à illustrer toutes les tensions qui accompagnent cette recherche d'une identité de genre. Entre constructivistes et déterministes, le combat, car c'est bien de « combat » dont on peut qualifier les « débats » musclés qui ont suivi la parution de cet ouvrage scolaire, est engagé. La réponse du Ministère est d'ailleurs totalement édifiante, le ministre Luc Châtel se contentant de conclure que les enseignants du secondaire ne sont pas dans l'obligation de se référer à ces deux pages. La polémique est donc bottée en touche.

Cette anecdote, pourtant pas si anecdotique que cela, éclaire la tension inhérente à ce sujet de recherche : le fait qu'il touche à la sphère intime. Le « être-femme » appartient en propre à l'individu et provoque donc une résonance en chacun de nous, qu'on soit homme ou femme. La distension entre ressenti personnel et recherche universitaire s'est faite palpable au cours des différentes discussions que nous avons pu avoir à ce propos ; il est arrivé plus d'une fois que le sujet glisse dans la conversation d'une discussion scientifique de fond vers des problématiques plus personnelles. De là est née la volonté de rédiger ce *synopsis*, dans le but de clarifier notre propos dès l'ouverture de la recherche : le courant de pensée féministe sur lequel s'appuiera nos visées scientifiques consiste en un postulat « froid » et, autant que faire se peut, dénué d'affect.

⁸³ Parmi les quelques lignes à l'origine du débat houleux qui a entraîné environ quatre-vingt députés à demander le retrait des manuels en question : « Le sexe biologique nous identifie mâle ou femelle mais ce n'est pas pour autant que nous pouvons nous qualifier de masculin ou de féminin. Cette identité sexuelle, construite tout au long de notre vie, dans une interaction constante entre le biologique et contexte socioculturel, est pourtant décisive dans notre positionnement par rapport à l'autre. »

Partie I – Les identités...

L'inscription des femmes dans la société, comme nous l'avons déjà évoqué, constitue un des enjeux majeurs de la construction identitaire : en effet, elle pose les normes dans lesquelles un individu peut se définir. La littérature reproduit cette vision spécifique du Monde et se fait donc le reflet d'une réalité non seulement sociale mais aussi individuelle. Lori de Saint-Martin et Isabelle Boisclair, critiques littéraires québécoises, insistent dans « Masculin / Féminin : jeux et transformations », sur la portée des œuvres qui, selon qu'elles soient de la main d'un homme ou d'une femme, donnent à voir une vision genrée du Monde :

Tout texte peut donc être lu à la lumière des théories du genre, théories qui englobent autant les hommes que les femmes, le masculin que le féminin. On vise ainsi, à l'intérieur d'une perspective plus large intéressée à la politique des représentations, à mettre au jour les valeurs liées à la sexuation que véhicule une œuvre particulière¹.

Dans une perspective historique, la place des femmes dans la société a été un débat de longue date. Nous souhaitons donc procéder à un bref rappel de l'évolution de la condition féminine en France, du fait d'un *background* historique et culturel que l'usage de la langue française présuppose.

La condition féminine a connu un premier grand changement avec la *Déclaration universelle des droits de l'Homme*, où la femme obtient un statut d'individu et un statut civil. Olympe de Gouges rédigea dès 1791 la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* qui s'inspire de la *Déclaration* de 1789 : « Art. 1^{er}. La femme naît et demeure égale à l'homme en droits. » Elle sera une des pionnières de la lutte pour l'égalité des sexes. On assistera à un renouveau des revendications féminines lors de la Révolution de 1848 avec la volonté clairement marquée d'accéder à la vie publique, comme le souligne Michèle Riot-Sarcey :

Attachées à l'indépendance « matérielle et morale » des femmes, les rédactrices mesurent le poids des contraintes sociales : elles ne mettent pas en cause la partition des rôles, elles souhaitent simplement être associées à la gestion de la cité, tout en respectant la hiérarchie au sein de la famille. Mais en même temps, elles projettent des transformations qui risquent de bouleverser les habitudes domestiques et les responsabilités publiques. Ces propositions donnent à voir la tension vécue par les femmes, entre leur désir de liberté et la nécessité d'être à l'image de la femme, cette figure construite où se mêlent idéal et réel. Respectueuses de

¹ Isabelle Boisclair, Lori Saint-Martin, « Féminin / Masculin : jeux et transformations », in *Voix et Images*, 2007, vol. 32, n° 2, p. 11-12. Disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/016307ar> (pages consultées le 9 janvier 2012).

l'idée que l'on se fait du rôle féminin, assujetties aux valeurs dominantes, elles n'en demeurent pas moins conscientes de leur dépendance, incompatible avec l'émancipation qui les habite².

Néanmoins, le courant réformiste modéré, initié par Marguerite Durand, verra son élan historique brisé par la Première Guerre mondiale car la cause féministe rejoindra l'Union sacrée. Les femmes françaises obtiendront le droit de vote grâce au Général de Gaulle au sortir de la Seconde guerre mondiale (Ordonnance de 1944), mais ce sera partiellement dû à une volonté étatique de contrecarrer la montée en puissance du Parti communiste. La remise en question de l'identité féminine, telle que nous la connaissons, qui a débuté à la fin des années 1960, sera à l'origine de la création d'un nouveau statut : l'accès à la vie génésique y constituera la question centrale. Le célèbre discours de Simone Weil en 1974 pour le droit à l'avortement a mis sur la scène publique les débats privés autour de la sexualité. La sphère publique en vient donc, pour la première fois, à légiférer sur le domaine privé³, ce qui constitue un tournant majeur dans la conception des lois et des identités. Si ces groupements féministes sont apparus en Occident, les débats qu'ils suscitent se sont propagés aux autres nations. Bien entendu, beaucoup de femmes (notamment du Tiers-monde) ne se sont pas retrouvées de manière homogène, mais le débat a pu être amorcé : les mouvements féministes ont connu un essor international.

La condition féminine a traversé de véritables révolutions, dont les représentations sociales des femmes dans la littérature sont une transcription, ou plutôt une traduction, des visions individuelles et collectives. En ce sens, nos romans francophones font état des images féminines communément admises comme réelles mais aussi de la projection des auteures à qui l'écriture offre des voies, et des voix, d'émancipation hors des stéréotypes.

L'intégration des femmes dans la société passe en premier lieu par la socialisation. Cette dernière ramène l'individu à une culture dont le but est de fonder la cohésion du groupe, en transmettant une identité sociale, qui permet à chacun de se comporter conformément aux attentes et d'être identifié par autrui. Toutefois, comme il est spécifié dans les ouvrages de vulgarisation en sociologie que « les socialisations forgent de façon complexe l'identité de

² Michèle Riot-Sarcey, « Émancipation des femmes, 1848 », [en ligne] in *Genèses*, 1992, n° 7, p. 196, disponible sur http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/genes_1155-3219_1992_num_7_1_1115 (page consultée le 07 février 2012).

³ N'oublions pas que les lois ont longtemps visé à une certaine opacité de la sphère privée, refusant de statuer sur les domaines de l'intime ; notamment avec la loi de 1810 qui instituait le « devoir conjugal » comme obligatoire, ce qui rendait caduque toute revendication des femmes à l'intérieur du couple. Il faudra attendre la loi du 23 décembre 1980 pour que soit reconnu le droit à disposer de son propre corps dans la sexualité du couple.

l'individu au point de tendre parfois le rapport entre individu et société⁴. » Il convient donc de préciser le lien entre *socialisation*, dont la définition recouvre le « processus par lequel les individus intériorisent les valeurs et les normes de la société dans laquelle ils vivent », et la *culture*, c'est-à-dire l'« ensemble des manières d'agir, de penser et de sentir communes à des individus vivant au sein d'une même société⁵. »

L'éducation, les différentes interactions entre les individus, les *a priori* sociaux, contribuent de la sorte à la construction de l'identité. Les auteures de notre *corpus* dressent toutes un portrait des femmes, selon leurs propres normes, et conduisent ainsi à observer les différences qui peuvent exister entre la vision féminine et masculine des femmes.

À la lumière de ces définitions se posent donc plusieurs questions ; de quelle manière est mis en scène le *Féminin* en interaction avec les sociétés dont il est un élément constitutif ? Quelles visions du rôle féminin sont attribuées en retour ? L'hypothèse principale de ce travail de thèse repose sur la présence de stratégies d'émancipation hors des clichés et des stéréotypes véhiculés par les sociétés patriarcales, qui passent bien entendu par un *état des lieux* de la condition féminine dans les différents pays.

La frontière entre espaces publics et privés s'amenuise, ce qui nous renvoie vers la conception des identités féminines telle que nous l'envisageons dans ce *corpus*, *i.e.* prenant en compte simultanément les différents rôles prescrits par les sociétés ; les facettes identitaires y sont associées, presque fondues les unes dans les autres, amenant des constructions plurielles qui s'appuient certes sur les clivages, mais en viennent surtout à penser le *Féminin* comme fondamentalement composite.

⁴ Lycée Sud Medoc, « Entre identité et cohésion sociale », 2000, disponible sur www.ac-bordeaux.fr/Etablissement/SudMedoc/ses/2002/cours/org_sociale/socialisation_culture.htm (page consultée le 29 mai 2007). Ce site, particulièrement clair vu que s'adressant à des lycéens, permet d'envisager les différents aspects qu'englobe la socialisation. L'ensemble des définitions utilisées dans ce paragraphe provient de cette source.

⁵ *Ibid.*

Chapitre 1. Femmes et Littérature(s)

La Littérature, un espace féminin ?

Cette question s'est d'emblée imposée à nous, tant la question des femmes créatrices apparaît comme récurrente non seulement dans la critique littéraire mais aussi dans notre *corpus*. Le *topos* de la littérature y tient une place prépondérante, générant une véritable mise en abîme des romans ; le processus-même de l'écriture fait l'objet, à la fois, d'une mise en scène littéraire et d'une réflexivité visant à mettre en exergue les spécificités de cet acte, au demeurant masculin.

Historiquement, les femmes ont été les initiatrices du genre romanesque. À titre d'illustration, le roman le plus vendu reste *Autant en emporte le vent* (1936) de Margaret Mitchell, mais si ce dernier est un des romans préférés par les femmes, il demeure peu lu par les hommes. C'est dans ce phénomène que réside une partie des problématiques de la littérature féminine : les ouvrages rédigés de la main d'une femme sont souvent considérés comme des « écrits de bonnes femmes ». Christine Planté, auteure d'une remarquable réflexion sur l'Histoire littéraire des femmes, souligne l'écart paradoxal entre « la présence de femmes écrivains dans la culture vécue et leur faible visibilité dans l'histoire littéraire⁶. » Au-delà de la question de la représentation des auteures sur la scène littéraire se joue aussi la place des femmes en tant qu'objets – personnages et lectrices – ou sujets – créatrices et actrices – de la littérature. Cette question touche aujourd'hui plus largement à la définition de la littérature comme objet de recherche des Sciences humaines qu'à celui des cercles féministes.

De plus, les femmes ont de tout temps été présentes dans l'espace littéraire francophone. Dans son article « Les “femmes écrivains” et le champ littéraire⁷ », Monique de Saint-Martin retrace l'histoire littéraire des femmes à partir du XIX^e siècle. Ce siècle a été marqué par un fort accroissement de la production littéraire féminine : le nombre d'auteures est passé d'une vingtaine en 1908 à plus de sept cents en 1928. Néanmoins, elles étaient avant tout considérées comme des « monstres », c'est-à-dire des phénomènes marginaux, par les

⁶ Christine Planté, « La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique ? », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003, vol. 103, n° 3, p. 655-668.

⁷ Monique de Saint-Martin, « Les “femmes écrivains” et le champ littéraire », in *Actes de la recherche en sciences sociales. Masculin / féminin*, 1990, vol. 83, p. 52-56. Disponible sur http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1990_num_83_1_2936 (page consultée le 01 juillet 2010).

critiques de l'époque⁸, qui se montreront plus ou moins amènes avec les femmes-écrivains. Pour pouvoir écrire, les femmes ont dû se cantonner à des genres littéraires dits « mineurs » : romans populaires, romans pour enfants, etc. Notons néanmoins que certaines écrivaines, issues de la moyenne ou grande bourgeoisie, ont pu écrire dans des genres plus « nobles » et traiter de sujets moins quotidiens, mais que leurs situations étaient plus délicates que celle des hommes. Sur cette question aussi, Virginia Woolf revient dans son fameux ouvrage *Une Chambre à soi* en 1929 :

Ce refuge de l'anonymat est un reliquat du sens de la chasteté qui a incité jusqu'au 19^e les femmes à garder l'anonymat. Currer Bell, Georges Eliot, George Sand, toutes, victimes du conflit intérieur comme en témoignent leurs écrits, cherchèrent en vain à se voiler en se servant d'un nom d'homme. Elles rendaient ainsi hommage à cette convention qui, si elle n'a pas été créée par l'autre sexe, a du moins été fortement encouragée par lui (la plus grande gloire pour une femme est qu'on ne parle pas d'elle, disait Périclès qui était, lui, un des hommes dont on parla le plus), que toute publicité les concernant est détestable. L'anonymat court dans les veines. Le désir d'être voilées les possède encore. Même aujourd'hui, elles sont loin d'être aussi préoccupées que les hommes par le soin de leur gloire et, en général, peuvent passer devant une pierre tombale ou un poteau indicateur sans éprouver l'irrésistible désir d'y graver leur nom...⁹

Il faudra attendre les années 1970 pour voir se marquer un important changement dans le champ littéraire féminin ; en parallèle des mouvements sociaux survenus en Europe, les féministes tendent à revendiquer les spécificités d'une littérature au féminin. Elles dénoncent en effet le clivage sexué de la littérature, domaine traditionnellement masculin, qui cantonne les femmes au « roman sentimental ».

Prendre la parole, c'est affirmer une voix qui, au demeurant, appartenait au silence. Ce faisant, c'est aussi affirmer une identité propre et remettre en cause le découpage des genres. La polysémie, en langue française, entre *genre* en tant que « catégorie littéraire d'analyse » et *genre* entendu comme « sexe social » nous permet une transition vers l'étude des canons littéraires.

Il semblerait que, transgressant l'interdit de l'écriture publique, les femmes en viennent à brouiller les contours, de fait patriarcaux, des genres littéraires. Les œuvres de notre *corpus* mêlent adroitement les critères d'analyses littéraires, allant parfois jusqu'à rendre ardue toute forme de classification. S'il est incontestable que ces écrits sont des

⁸ Nous pensons ici aux différents catalogues dressés au début du XX^e siècle : Jean de Bonnefon, *La Corbeille des roses ou les dames de lettres*, Paul Flat, *Nos Femmes de lettres* et même le Vicomte de Broc, *Les Femmes auteures*.

⁹ Virginia Woolf, *Une Chambre à soi*, *op. cit.*, 1929, p. 75.

romans, ils ne sont pas uniquement romanesques : le lyrisme et la poésie y trouvent leur place, allant jusqu'à transformer le texte ; les éléments propres à l'autobiographie et au genre du journal intime émaillant des textes de fictions, et les trames narratives se trouvant tordues, distendues et retravaillées pour exprimer, jusque dans leurs formes, une vision particulière et singulière.

La controversée Michelle Coquillat a, dans son œuvre *La Poétique du mâle* (1982), souligné que la littérature occidentale a sciemment écarté les personnages féminins de l'acte créateur pour les cantonner aux rôles de Mères, d'épouses, de filles dont l'importance ne relève pas d'implications majeures. De cette constatation émerge le parallèle avec la condition sociale féminine dans la culture occidentale :

Comme celles-ci [les femmes] ont longtemps été confinées à l'activité privée, celle du logis et de la famille, les hommes ne leur ont pas disputé le privé, ils le leur ont laissé... et se sont accaparé le public, le social.

Ainsi, la puissance créatrice serait du côté des hommes, de même que Dieu, le Créateur par excellence, est considéré comme une entité masculine, désincarné – c'est-à-dire non soumis aux lois de la chair – et transcendant ; ce qui renvoie les femmes à l'immanence et à la chair, valeurs féminines qui passent pour être connotées négativement. Ainsi, la femme créatrice est-elle en tension avec ce rôle préétabli, comme l'a démontré Virginia Woolf dans *Une Chambre à soi* : jusqu'à l'espace privé et intime est découpé selon le sexe.

Quant à Simone de Beauvoir, elle aussi met en dialogue le fait d'être femme et d'aspirer à la légitimité en littérature. Déjà en 1963, elle déclare dans *La Force des choses* : « J'ai cumulé, à partir de vingt ans, les avantages des deux sexes [...]. Après *L'Invitée* mon entourage me traita à la fois comme un écrivain et comme une femme¹⁰. » Néanmoins, le simple terme d'« avantages » pose une interrogation : la courtoisie que lui vaut l'accès au statut de romancière, et d'essayiste, reste un apanage féminin qui ne correspond pas de manière certaine au témoignage d'un respect pour son œuvre et son talent.

L'accès à l'écriture est d'ailleurs une question centrale, scandée telle un *leitmotiv*, dans ce *corpus*. Les héroïnes abordent les problématiques inhérentes à l'écriture pour une femme, non seulement les interdits sociaux, religieux ou traditionnels, mais aussi la validité artistique qui est accordée ou non aux écrits féminins. Cette mise en abîme du *topos* de la littérature de femmes amène à interroger la démarche même de l'auteure de tels ouvrages : plaçant ses

¹⁰ Simone de Beauvoir, *La Force des choses*, Paris, Gallimard, 1963, p. 207.

personnages-femmes de papier dans une tension par rapport à l'écriture, les auteures mettent en relief une part de leurs propres problématiques. Comme le précise Hélène Cixous dans un entretien radiophonique, l'écriture au féminin ne semble pas aller de soi :

Et en tant qu'écrivain, je me disais toujours : j'adore la littérature, j'adore Kafka, j'adore Joyce, etc., où sont les femmes ? Il faut dire, et ça, c'est une chose qu'il faut rappeler, que dans ces années-là, il y avait très peu de femmes écrivains sur la terre. Très peu. Je les comptais, elles étaient toutes sur mes étagères. Et j'étais toujours en train de guetter, vraiment internationalement, le livre de femmes [...] ¹¹.

Néanmoins, les héroïnes finissent par succomber de manière consciente à la *tentation de l'écriture* ; en cela, la déviance de cette démarche est une prise de position, un acte subversif, porteur de revendications claires : l'appropriation d'un champ d'expression traditionnellement masculin. De plus, si le *Féminin* donne naissance à l'acte d'écrire, l'écriture, quant à elle, permet de saisir le *Féminin* :

N'aurait-il pas fallu d'abord avoir les « bonnes raisons » d'écrire ? Et je ne les connaissais pas. Je n'avais que la « mauvaise » raison, ce n'était pas une raison, c'était une passion, quelque chose d'inavouable, – et d'inquiétant, un de ces traits de la violence qui m'affligeait. Je ne « voulais » pas écrire. Comment aurais-je pu le « vouloir » ? Je n'étais pas égarée au point de perdre la mesure des choses. [...] De raison, aucune. Mais il y avait de la folie. De l'écriture dans l'air autour de moi. Toujours proche, enivrante, invisible, inaccessible. Écrire me traverse ! Cela me venait soudain. Un jour j'étais traquée, assiégée, prise. Cela me prenait. J'étais saisie. D'où ? Je n'en savais rien. Je n'en ai jamais rien su. D'une région dans le corps. Je ne sais pas où elle est. « Écrire me saisissait, m'agrippait, du côté du diaphragme, entre le ventre et la poitrine, un souffle dilatait mes poumons et je cessais de respirer » ¹².

Il s'agit donc de créer une place particulière à la littérature féminine en la démarquant de l'écriture masculine sans basculer toutefois vers la marginalité qui condamnerait ces écrits à être catégorisés dans une sous-classe de la littérature traditionnelle.

Attachons-nous maintenant à l'étude du *topos* de la *littérature au féminin* dans les œuvres même de notre *corpus*. Les clés de lecture que nous donne cette analyse permettront de dépasser les outils sociologiques pour envisager de quelle manière ces auteures se réapproprient le champ littéraire.

¹¹ Retranscription de l'interview accordée par Hélène Cixous aux *Matins de France Culture*, le 8 mars 2010, à l'occasion de la Journée de la Femme. L'entretien est disponible dans son intégralité sur http://www.dailymotion.com/video/xchxjv_h%C3%A9l%C3%A8ne-cixous-les-matins_news (page consultée le 21 mars 2011).

¹² Hélène Cixous, Madeleine Gagnon, Annie Leclerc (dirs), *La Venue à l'écriture*, Paris, U. G. E, 10 / 18, 1977, p. 16-17.

Les canons traditionnels de la norme littéraire sont intégrés par nos auteures qui en jouent, créant un texte-palimpseste qui articule plusieurs éléments ; comme nous l'avons vu, la transculturalité représente une des causes majeures de ce travail du genre littéraire. Béatrice Didier, dont l'ouvrage *L'Écriture-femme* (1981) demeure une référence, attire l'attention du lecteur dès son introduction sur la nécessité pour une femme auteure de créer un univers particulier :

Dans cette recherche d'une autre réalité, les femmes ont été amenées à porter leurs préférences non seulement sur certains genres, mais aussi sur certaines catégories esthétiques : le poétique, le merveilleux, le « noir » les attirent, parce qu'il s'agit de domaines où vont être remis en cause l'organisation rationnelle et un certain nombre de clivages – entre le réel et le surnaturel, la raison et l'imaginaire, etc¹³.

Objets de l'écriture, les femmes en sont aussi sujets. *Écriture* et *Parole* s'opposent dans nos systèmes de pensée, la première correspondant à une action mâle et la seconde étant féminine ; ce qui est peut-être encore plus marqué dans la littérature algérienne de langue française, du fait de la culture arabe et berbère orales. Dans *La Jeune Née* (1975), Hélène Cixous souligne cette hiérarchisation en la comparant aux rapports entre père et fils ou encore entre le maître et l'esclave¹⁴. Et, comme toute relation duelle basée sur le système *Masculin / Féminin*, la relation écrit / parole repose sur l'opposition activité / passivité. Mireille Calle-Gruber étudie cette dialectique plus précisément dans la littérature algérienne de langue française :

Jetant des ponts par-dessus les ruptures, les hyperbates successives dessinent en filigrane la séquence : J'ai...eu...vécu...fait...été... tous les mots. Non pas parler écrire, mais *être* les mots. Les vivre. Les souffrir. Où il y va de la *passion* de la langue, à même le corps, le cours de l'existence. [...] désir, aura, lancée par quoi les signes de la chair, de l'écrire, du penser, ont à *faire* ensemble. Telle est la langue de la création. L'expression « je suis un corps qui a joui de la création » dit admirablement l'exercice d'une pratique qui fait des plis innombrables. Certes, « jouir » connote le plaisir, mais aussi avoir la jouissance, le libre usage, des biens de la terre. [...] Ainsi l'écrivain qui participe *de* et *à* la création est-il partie prenante, de parti pris. Il est *prise d'écriture*, comme il est prise d'eau, prise d'air, prise de terre. Autrement dit : vecteur d'énergie¹⁵.

Si les deux œuvres de Nina Bouraoui et Assia Djébar ne font pas montre d'une déconstruction du genre littéraire romanesque et appartiennent sans conteste au genre du

¹³ Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, Paris, P.U.F., « Écriture », 1981, p. 20.

¹⁴ Hélène Cixous, Catherine Clément, « Logos / écriture Rapports : opposition, conflit, relève, retour », in *La Jeune Née*, Paris, U. G. E., 10 / 18, 1975, p. 117.

¹⁵ Mireille Calle-Gruber, « Le Livre d'Algérie », in *Expressions maghrébines*, 2003, vol. 2, n° 2, p. 26.

roman de l' (auto)fiction, elles sont néanmoins construites sur la base d'une trame narrative mettant en avant l'écriture comme espace à conquérir :

J'écris parce que je ne peux pas faire autrement, parce que la gratuité de cet acte, parce que l'insolence, la dissidence de cette affirmation me deviennent de plus en plus nécessaires. J'écris à force de me taire. J'écris au bout ou en continuation de mon silence. J'écris parce que, malgré toutes les désespérances, l'espoir (et je crois : l'amour) travaille en moi¹⁶.

C'est par cette phrase d'Assia Djébar que nous souhaitons illustrer notre propos, tant elle nous paraît éclairer son écriture et son travail littéraire : les personnages de l'auteure recèlent la même nécessité d'écrire ; cette mise en abîme du *topos* permet un double réseau de significations, Djébar transcrivant ses propres aspirations dans ses textes tout en pouvant avoir recours à l'hétérodiégèse et en jouant des codes de la littérature. Les personnages-femmes écrivent, c'est un fait, mais qu'écrivent-elles ? Dans la nouvelle « La fièvre dans des yeux d'enfants » du recueil *Oran, langue morte*, le lecteur suit les pérégrinations d'un *Je-féminin* anonyme qui prennent la forme d'une longue lettre adressée à une narratrice, Nawal. De manière plus marquante, l'espace littéraire d'écriture de Soi se voit largement commentée par la narratrice de *L'Amour, la fantasia*, qui y revient à maintes reprises, exprimant certes la difficulté à écrire – par contraintes internes ou externes – mais surtout sa détermination à le faire. En commentant et en revenant sur l' « impossibilité » de l'écriture, elle est déjà en train de se transcrire.

L'accès à la littérature, pour les femmes, apparaît comme une transgression fondamentale de l'ordre patriarcal, la lecture étant l'apanage des hommes, comme le souligne Assia Djébar dans *L'Amour, la fantasia* :

Elle ne se voile donc pas encore ta fille ? interroge telle ou telle matrone, aux yeux noircis et soupçonneux, qui questionne ma mère, lors d'une noce de l'été. Je dois avoir treize ou quatorze ans peut-être.

Elle lit ! répond avec raideur ma mère.

Dans ce silence de gêne installée, le monde entier s'engouffre. Et mon propre silence.

« Elle lit », c'est-à-dire, en langue arabe, « elle étudie ». Maintenant, je me dis que ce verbe « lire » ne fut pas par hasard lancé par l'archange Gabriel, dans la grotte, pour la révélation coranique¹⁷...

La portée subversive du seul verbe « lire » suffit à définir cet espace comme lieu de liberté. L'écriture, pendant de la lecture et de l'étude, devient donc synonyme d'autonomie et d'indépendance ; d'autant plus fortement marqué qu'elle appartient au *Masculin*.

¹⁶ Assia Djébar, « Gestes acquis, Gestes conquis », in *Présence de femme*, Alger, Hiwar, 1986.

¹⁷ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 254.

C'est une définition identique qui se dessine dans les romans de Nina Bouraoui, dont l'œuvre pourrait être envisagée en deux phases, la première étant constituée de romans fictionnels « réalistes » et la seconde, à laquelle appartient *Mes Mauvaises pensées*, se rapprochant d'une écriture plus incisive et plus autobiographique. C'est dans ce dernier roman que l'espace littéraire, comme lieu d'individuation, prend toute son ampleur. À la manière d'une retranscription d'une (longue) séance de psychanalyse, l'auteure use de l'écrit comme d'un processus cathartique dans lequel sont énoncées ses « identités » ; loin de l'anonymat garanti d'un cabinet médical, elle livre ses pensées à un lecteur, qui, lui, demeure anonyme :

Dans la chambre de Diane de Zurich, il y a un globe lumineux ; je le regarde tourner sur lui-même et je pense à tous les gens dont je pourrais tomber amoureux et cela me donne le vertige, à cause de l'immensité, à cause de Diane aussi dont je n'arrive pas à percer le mystère ; il y a des livres qui ressemblent à des rapports de police, il y a des écrivains qui ne possèdent que la vérité de l'écriture¹⁸.

Ce passage du thème de l'amour vers l'écriture place ces deux thématiques sur un pied d'égalité, à commencer par l'intimité qu'ils génèrent avec soi-même ; pour Nina Bouraoui, comme précédemment pour Assia Djebar, la littérature semble prendre la forme d'une *révélation*, au sens théologique de « révéler, rendre public, ce qui était caché ». Or, quel domaine est plus secret que la sphère intime ? Il nous semble que ce phénomène tient de la révélation d'une image ; dans cet exemple, ce sont les identités saisies par la littérature, latentes ; l'écriture agissant dès lors à la manière d'un révélateur :

Sans arrêt, l'esprit en éveil présente, autour de cette lueur vacillante, autour de cet indice incertain, des images et des souvenirs précis, susceptibles de déterminer une révélation totale – j'entends ce mot au sens où l'emploient les photographes [...] ¹⁹.

Ce qui est bien le sens et la visée de la psychanalyse ; par le biais de la parole, la narratrice anonyme de *Mes Mauvaises pensées* se déconstruit et se reconstruit dans le but de se saisir comme un *tout*. L'adjectif « mauvais » connote d'emblée péjorativement le contenu de ses propos, qui échappent pourtant à tout jugement moral au profit d'interrogations identitaires. La littérature fige ses réflexions – personnelles et réflexives – comme autant de réfractions, donc de retours, vers Soi.

¹⁸ Nina Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, Paris, Gallimard, Folio, 2005, p. 48-49.

¹⁹ Georges Duhamel, *Inventaire de l'abîme*, V, cité dans *Le Grand Robert de la langue française*, tome VII, 2^{ème} édition, 1985.

Les rapports qu'a entretenus Marguerite Yourcenar à l'écriture ont été ceux d'une puriste de la langue et des codes littéraires ; à l'heure où la littérature tout entière était réinterrogée et revisitée par les avant-gardes, l'auteure belge prônait au contraire pour un style classique et « impeccable ». Son accession²⁰ à l'Académie française en 1981 marque, comme le souligne Colette Gaudin, sa reconnaissance par les pairs :

Yourcenar qui n'a jamais voulu écrire en tant que femme, et qui a même eu des paroles dures pour le féminisme, s'est trouvée malgré elle à briser une barrière de la misogynie institutionnelle, et à provoquer en 1980 quelques vagues en retour dans le débat sur le sexe de l'écriture déjà bien affaibli à cette époque²¹.

La question du genre de son écriture a maintes fois été soulevée par la critique littéraire. Elle y répond néanmoins elle-même dans un entretien accordé à Josyane Savigneau à qui elle déclare qu'« un homme qui écrit ou qui calcule n'appartient plus à son sexe. Il échappe même à l'humain. C'est beaucoup plus rare, du moins jusqu'à nos jours, même chez les plus éminentes des femmes²². » Elle a toujours refusé d'envisager la domination dans les rapports hommes / femmes, ce qui pourrait s'expliquer par son rattachement précoce au genre masculin auquel elle s'identifiera par le biais de son père²³. Poussée par ce dernier, elle accède très jeune à une éducation et à un savoir qui étaient généralement réservés aux garçons. Dans *Archives du Nord* (1977) et *Quoi ? L'éternité* (1988), dans lesquels la branche paternelle de la famille est largement détaillée, la romancière reviendra longuement sur l'instruction reçue. De plus, à l'occasion de l'entretien télévisuel accordé à *Apostrophe* le 7 décembre 1979, elle explicite son rapport à l'écriture avec la grande sincérité et le souci d'exactitude qui la caractérisent. Si elle ne s'est pas toujours « amusée » dans le travail littéraire, elle précise avoir néanmoins écrit dans « un état de plénitude », selon ses propres termes.

²⁰ Elle fût la première femme à avoir été élue au rang d'« Immortelle » en 1980. Jean d'Ormesson l'intronisa, à la suite de Roger Caillois, le jeudi 22 janvier 1981 ; c'est à cette occasion qu'elle reviendra sur la place des femmes en littérature et au sein de « ce monstre sacré » que représente l'Académie française.

Pour de plus amples informations sur l'« Affaire Yourcenar » qui agita l'Académie, voir l'excellent article de Delphine Naudier, « L'irrésistible élection de Marguerite Yourcenar à l'Académie française », in *Cahiers du Genre*, vol. 1, n° 36, 2004, p. 45-67, disponible sur www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2004-1-page-45.htm. (page consultée le 28 juin 2012).

²¹ Colette Gaudin, *Yourcenar à la surface du temps*, Amsterdam / New York, Rodopi, « littérature française contemporaine », 2004, p. 20.

²² Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar*, Paris, Gallimard, 1990, p. 57.

²³ Voir *infra*, « les généalogies féminines », p. 352.

La critique féministe a longtemps négligé les œuvres de Marguerite Yourcenar dont l'écriture a pour caractéristique de s'attacher presque exclusivement à des personnages principaux masculins. Néanmoins, ces dernières décennies ont vu survenir des lectures plus nuancées qui démontrent la présence du *Féminin*, en tant qu'élément majeur, dans ses œuvres et non plus seulement dans son « autobiographie ». Bien évidemment, le triptyque familial du *Labyrinthe du monde* débuté en 1974 met en scène les personnages féminins issus des deux familles, et on ne saurait négliger l'importance de ces personnages secondaires dans ses romans. À titre d'illustration, la compagne de son père, Jeanne de Vietinghoff, tient une place majeure dans l'œuvre, et Yourcenar lui confère un rôle qui dépasse de loin celui de seconde épouse : « je me dis que je dois à J. deux ans de bonheur, et peut-être de vie, chose inouïe dans les circonstances où j'étais et à cette époque de mon existence. On accepte les êtres tels qu'ils sont²⁴. » La critique lui attribue aussi des liens avec le personnage de Monique dans *Alexis ou le traité du vain combat* (1929) et avec *La Nouvelle Eurydice* (1931) de Marguerite Yourcenar.

Quant à Jacqueline Harpman, à l'instar de Virginia Woolf, l'auteure procède également à une critique de l'écriture féminine dans son œuvre. Le lien entre création littéraire et enfantement²⁵ est largement commenté chez Harpman par le biais du personnage de la mère d'Aline dans *Orlanda* : « les femmes n'entendent rien aux chiffres²⁶ », « la conception et la gestation d'une œuvre sont affaires d'homme [...] la mère [l'] a si profondément inscrit dans la fille²⁷. » Dans ces citations se pose clairement le problème du rapport entre procréation et création, d'autant que l'auteure prend soin de transcrire tous les « clichés du genre ». Les femmes semblent être cantonnées à ne pouvoir que se reproduire, alors que les hommes ont le pouvoir de produire. Aline ne peut donc légitimement aspirer à créer, même en littérature ! Bien qu'elle soit devenue professeur de Littérature anglaise dans une université, ses opinions, avis ou réflexions apparaissent comme soumis au regard masculin : « Tu n'as rien compris, dit Charles, qui commença son exposé [...]. Je [Aline] savais bien que je devais me taire²⁸ ! » En effet, Aline passe sous silence ce qui est non-conformiste en elle, à commencer par le goût

²⁴ Référence de seconde main, citée d'après des notes de voyage de Josyane Savigneau.

²⁵ Ces deux domaines, largement commentés par la mère d'Aline, se voient attribués « naturellement » aux femmes, reproduisant ainsi un découpage social : les Sciences dites dures restent généralement le domaine réservé des hommes dans l'imaginaire collectif (à titre d'illustration, ce n'est que très récemment que les études scientifiques se sont féminisées).

²⁶ Jacqueline Harpman, *Orlanda*, Paris, Grasset, Livre de poche, 1996, p. 60.

²⁷ *Ibid.*, p. 66.

²⁸ *Ibid.*, p. 54. Nous précisons.

de la création. Ici aussi, l'espace littéraire semble appartenir aux hommes, et cela se confirme avec la « fuite » d'une part de la psyché d'Aline, qui choisira – mais comment aurait-il pu en être autrement ? – de s'incarner dans le corps d'un homme. Cette fraction identitaire, une part étant de sexe masculin, aura libre accès, légitimement et souvent abusivement, à ses envies créatrices.

Extrêmement différente, son œuvre *Moi qui n'ai pas connu les hommes* n'est pas sans rappeler le *Journal d'Anne Franck*, tant ce journal intime rendant compte de la captivité d'une adolescente, amène sur un ton presque neutre des questionnements existentiels. La double compétence de l'auteure, psychanalyste et romancière, est sans doute à l'origine de ce phénomène, comme le souligne le critique Jacques Pâque qui s'interroge : « comment survivre à sa naissance, se délester des déterminismes, se structurer, s'identifier, aimer, s'accommoder du monde²⁹ ? » Si les *topoi* de l'écriture y sont peu développés, la nature même de l'œuvre, le journal, ramène vers la littérature. Le lecteur suit les pensées d'une jeune fille qui demeurera anonyme, et le peu d'événements qui se déroulent dans ce roman lui confère une tonalité étouffante.

Auteures québécoises de langue française

Gabrielle Roy a consacré l'ensemble de sa vie à l'écriture et à la littérature. François Ricard, qui a dressé sa biographie dans l'ouvrage intitulé *Gabrielle Roy, une vie* (1996) précise que :

Elle a été le modèle de ce que peut être une vie d'écrivain, entièrement consacrée à la littérature. Sa morale profonde, ç'a été la littérature, sa façon d'entrer en contact avec le monde, avec les autres. À mon avis, il y a eu peu d'exemples d'artistes aussi authentiques à cette époque, au Québec³⁰.

Son plus éminent biographe a analysé son rapport à l'écriture et à la littérature à maintes reprises, soulignant l'engagement total, et parfois violent, de la romancière dans le processus d'écriture :

Ainsi, nous voilà confrontés avec des difficultés plus grandes encore qu'en connaissent des écrivains appartenant à une nation bien définie, à une importante majorité ethnique. Pour nous, il va nous falloir plus que pour d'autres nous adresser aux hommes. C'est-à-dire aller à la plus

²⁹ Jacques Pâque, « Le geste autobiographique dans la littérature féminine : une esthétique », in *Textyles*, n° 9, 1992, p. 153.

³⁰ François Ricard, *Gabrielle Roy, une vie*, Montréal, Boréal, « Compact », 1996, 646 p.

grande vérité humaine, si nous voulons être entendus. Et c'est là, je pense, le meilleur qui pouvait nous arriver. Ainsi sommes-nous placés devant l'essentiel de la vocation d'écrivain³¹.

En 2005, paraît à titre posthume *Femmes de lettres. Lettres de Gabrielle Roy à ses amies (1945-1978)*, qui ont été réunies par Ariane Léger et François Ricard. La publication de sa correspondance souligne encore l'importance de la littérature à ses yeux. Notons qu'elle ne partage ses réflexions les plus intimes qu'avec des auteures-femmes, dont certaines sont d'ailleurs tombées dans l'oubli : Simone Bussièrès, Cécile Chabot, Adrienne Choquette, Jeanne Lapointe, Michelle Le Normand, Alice Lemieux-Lévesque, Claire Martin, Simone Routhier, etc. Le lien qui les unit est clairement identifié comme l'écriture littéraire et il éclaire l'œuvre de Gabrielle Roy dans son intégralité. Si, bien sûr, ses échanges épistolaires touchent aussi à sa vie privée, c'est bien le « ferment » de la littérature qui en reste le thème central, comme le précise l'auteure québécoise elle-même dans son article « Quelques réflexions sur la littérature canadienne d'expression française » :

Un livre doit apporter plus de connaissance de l'âme humaine, plus de sympathie, plus d'amour, une meilleure conscience aussi mais je préfère ici le mot anglais « *awareness* ». On bute, bien sûr, sur le scandale de la douleur sans toujours tenir l'explication. Je crois pourtant à la lente évolution des hommes. On a eu raison de tant d'horreurs et je vois qu'on est en train d'abolir la peine de mort. Le progrès ? Oui, avec de la vigilance pour contenir les abus, pour préserver en nous un peu de l'homme primitif que la civilisation tue³².

Ainsi, le rôle d'auteur(e) revient, pour elle, à celui de gardien(ne) ou de garde-fou de sociétés en pleine mutation qui risqueraient de se perdre. Elle corrobore la vision de la littérature comme élément fondateur « d'utilité publique » ; son engagement a été total.

Gabrielle Roy a inséré de nombreux éléments autobiographiques dans ses œuvres romanesques, sur lesquels nous reviendrons en traitant plus spécifiquement de l'usage féminin de la langue. Il nous a semblé primordial de nous arrêter sur son roman *La Montagne secrète*, ouvrage qui dépare dans son œuvre. Le fait de mettre en avant un personnage masculin – Pierre Cardorai demeure le protagoniste principal auquel s'attache la narration – semble *a priori* ramener Gabrielle Roy vers l'écriture traditionnelle qui place le *Masculin* au centre du processus de création.

³¹ Gabrielle Roy, « Quelques réflexions sur la littérature canadienne d'expression française », in André Brochu (dir.), *La Littérature par elle-même*, Montréal, Cahiers de l'AGEUM, 1962, p. 51-52 ; reproduit dans François Ricard in Isabelle Daunais, Sophie Marcotte, François Ricard (dirs), *Gabrielle Roy, l'art du roman*, Montréal, Boréal, Les Cahiers Gabrielle Roy, p. 11-20.

³² André Durand, « Gabrielle Roy (1909-1983) », in *Le Comptoir littéraire*, n° 307, 2010, p. 72, disponible sur www.comptoirlitteraire.com/docs/307-roy-gabrielle.doc (page consultée le 15 novembre 2011).

Néanmoins, *La Montagne secrète* révèle en deuxième lecture un caractère autobiographique sur lequel la critique littéraire québécoise est maintes fois revenue. Yvon Malette lui a consacré un ouvrage dont le titre à lui seul traduit les visées de son auteur : *L'Autoportrait mythique de Gabrielle Roy : analyse genettienne de La Montagne secrète* (1994). En se représentant sous les traits d'un personnage masculin, l'auteure québécoise place cette œuvre du côté de l'allégorie, mais la peinture de la condition féminine reste présente en filigrane. La tension entre *être une femme* et *être créatrice* semble se dégager de ce recours au *Masculin* pour mettre en mots ce qui appartient à l'Universel ; en effet, le choix de la figure de Pierre Cardorai pour explorer les processus de création nous semble refléter la genrisation de l'acte créateur. En effet, ce personnage apparaît relativement neutre, au sens étymologique de *ne uter* « ni l'un ni l'autre », ses principales caractéristiques relevant de son aspiration à un absolu. Néanmoins, il est de sexe masculin, et en cela, sa quête apparaît légitime ainsi que pleinement acceptée, car le *Masculin* se place *a priori* légitimement du côté de la création artistique ; acte qui demeure subversif dès lors qu'il s'agit de femmes. La conception des identités de « créatrice » entre ici en résonnance avec les visées personnelles et le découpage sexué des rôles.

Ce phénomène se fait visible dès lors que l'on examine le personnage de Nina, une des rares figures féminines à croiser la route de Pierre Cardorai, elle sera vite éconduite par le peintre et n'apparaîtra que sur quelques pages³³, car le jeune homme cèdera aux « froides régions désertes, les ciels à découvrir, [qui] sur son cœur exerçaient aussi comme un amour, et le plus possessif³⁴. » Pourtant, loin de jouer un rôle minime, c'est par elle que sera transmise la vision de « sa Montagne³⁵ » : si le *Féminin* est particulièrement absent de cette œuvre, son impact n'en demeure pas moins essentiel, car « c'était bien en tout cas le regard de cette petite nomade que consolait de sa vie le splendide inconnu du monde³⁶ ». En lui parlant des « *Big Rockies* », elle lui instille son propre désir qui deviendra à ses yeux « cette aspiration extraordinaire³⁷ ». Ainsi, bien que la jeune femme soit rejetée par le peintre, un transfert semble s'opérer de la femme vers la montagne, qui l'une comme l'autre, sont caractérisées par le désir qu'elles inspirent et l'idéal d'absolu qu'elles véhiculent – l'aspect charnel sera écarté au profit de la vision transcendée du peintre.

³³ Gabrielle Roy, *La Petite poule d'eau*, Montréal, Boréal, « Compact », 1950, p. 31-39.

³⁴ *Ibid.*, p. 31.

³⁵ Gabrielle Roy, *La Montagne secrète*, *op. cit.*, 1961, p. 39.

³⁶ *Ibid.*, p. 39.

³⁷ *Ibid.* p. 29.

Quant à Anne Hébert, sa passion pour l'écriture s'est manifestée très tôt : « Non, je n'ai pas commencé tard à écrire. J'ai toujours écrit³⁸ », comme le prouve manifestement sa biographie qui débute en 1937 pour ne s'achever qu'à sa mort en 1999. La littérature apparaît comme son unique domaine de prédilection. Jean Royer précise qu'à sa mort :

Elle préférait parler de littérature avant tout. Elle n'était pas mondaine et se méfiait de tous les pouvoirs et de toutes les modes. Son écriture voulait saisir le noyau essentiel de la vie, des êtres et du monde. Elle était en littérature et ne tolérait pas qu'on soumette son œuvre à quelque visée politique. Ce qui ne l'empêchait pas, bien sûr, comme citoyenne, d'avoir des idées sur le monde, sur son pays et sur son peuple³⁹.

L'écriture d'Anne Hébert apparaît particulièrement dense, ne serait-ce qu'au niveau des dénonciations de la condition féminine qui condamne le *Féminin* à des rôles prescrits dont la fuite semble difficile, mais réussit à certaines occasions. À la croisée entre écriture féminine et féministe, l'auteure met en scène des personnages qui s'échappent des carcans idéologiques et tendent à un « éternel féminin⁴⁰ » indépendant du patriarcat. Il s'agit pour elle de bâtir des identités originales et originelles, comme nous nous attacherons à le développer dans cette étude.

Auteures suisses de langue française

Dans l'avant-propos de l'édition de 1999 du roman *Le Creux de la vague*, Erika Scheidegger qualifiera cette œuvre de « premier écrit féministe de la francophonie », soulignant ainsi la portée revendicatrice, et non polémique, de l'œuvre rivazienne. Il n'est donc pas anodin que l'écriture et la littérature soient par ailleurs au cœur de ses œuvres et notamment de *Jette ton pain* d'Alice Rivaz ; Christine Grave, le personnage principale, rêve d'écrire et de se réaliser dans cette activité, mais il lui faudra attendre l'âge de cinquante-sept ans pour franchir ce pas. Cette vision n'est pas sans rappeler les propos de Virginia Woolf dans – pour ne citer que son essai – *Une Chambre à soi* : le fait d'écrire reste, pour les femmes, une transgression de l'ordre patriarcal. Cette vision culpabilisée de l'écriture est probablement encore renforcée par la nationalité d'Alice Rivaz. Pour les auteurs suisses romands, « [...] l'acte d'écrire est souvent lié à la notion de faute. Le temps consacré à la

³⁸ Robert Harvey, « Les Années d'apprentissage » [en ligne], in Anne Hébert. 1916-2000, op. cit., 1998, disponible sur <http://www.anne-hebert.com/p.php?i=189> (page consultée le 25 novembre 2011).

³⁹ Jean Royer, « Hommage à Anne Hébert », in *Moebius : Écritures / Littérature*, Montréal, Triptyque, 2000, n° 87, p. 116.

⁴⁰ Voir Anne Ancrenat, *De Mémoire de femmes. La « mémoire archaïque » dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, Nota bene, coll. « Littératures », 2002, 315 p.

création est dérobé au temps que la société exige que l'on consacre à s'occuper de son prochain⁴¹ », comme le précise Yasuko Shoda-Fujizane. Faute d'autant plus grave que l'auteur est une femme :

Car oui, a-t-elle été assez découragée et principalement par l'homme dont elle a longtemps prisé et placé très haut la culture et les jugements esthétiques, Puyeran, certes, très entier et tranchant dans ses opinions et ses goûts, n'admettait que le génie d'un Shakespeare, d'un Goethe, d'un Marcel Proust.⁴²

Seuls des auteurs-hommes font partie de cette petite liste d'écrivains majeurs de la littérature européenne ! Par ailleurs, Puyeran restera muet après avoir lu son manuscrit, fuyant la demande de Christine. Le silence de ce professeur de Lettres symbolise à lui seul la mésestime dont sont entourés les écrits féminins. Le portrait que dresse Alice Rivaz de Puyeran tend à dénoncer une certaine condescendance envers l'écriture non-masculine : « En somme, une sorte de beau mufle, imbu d'une supériorité prétendue qu'il ne jugeait pas opportun de développer au menu fretin appelé à écrire sous sa dictée⁴³ », que nous développerons *infra* (p. 439).

L'acte créateur se réduirait à la procréation dans le cas du *Féminin*, le *Masculin* conservant le pouvoir de création artistique. Cette division sexuée de l'acte créateur se retrouve dans l'allusion à l'étymologie du mot « texte » : la mère s'attache à la conception d'un *patchwork* (fragments de tissus) et Christine se cache pour « coudre » ses différents écrits (fragments de textes), ses moments de vie. Le fait même de se cacher rappelle le premier prérequis de Virginia Woolf qui consiste en un lieu dédié à l'écriture :

Christine se sent baigner non dans un espace quelconque limité par quatre parois, un plancher et un plafond, mais dans une substance qu'elle-même y aurait secrétée jour après jour, année après année. Elle y macère comme dans une sorte de résidu de ce qu'elle a vécu, de ce qu'elle est peu à peu devenue au cours de la plus longue période de son existence. C'est à la fois un prolongement d'elle-même, et un réceptacle de sa propre personnalité [...]⁴⁴.

Pourtant, cet espace intime sera insuffisant pour lui permettre d'écrire. La pression parentale l'a amenée à renoncer progressivement à la musique, à la peinture et à la poésie ; le dernier bastion, celui de la littérature romanesque, est défendu par le secret dont elle l'entoure. Néanmoins, la littérature féminine reste marginale et souvent décriée ; seuls les productions masculines sont perçues comme importantes et dignes d'intérêt. Pour une

⁴¹ Yasuko Shoda-Fujizane, « Les écritures d'Alice Rivaz », in *Autour D'Alice Rivaz : Actes du 1er colloque international de Lausanne du 8-9 juin 2001* (coll.), Lausanne, Études de Lettres, 2002, n° 1, p. 117.

⁴² Alice Rivaz, *Jette ton pain*, Vevey, Bertil Galland, « l'Aire bleue », 1979, p. 67.

⁴³ *Ibid.*, p. 109.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 48.

femme, ce ne sont – au mieux – que des occupations, et non un travail à part entière, comme le souligne Alice Rivaz dans le discours parental :

[...] - Tu comprends parfaitement ce que je veux dire... tes parents sont prêts à faire tous les sacrifices pour que tu fasses des études sérieuses... non, mademoiselle veut étudier le piano, la musique... avoue que... » Oui, c'est vrai, ç'avait été une écharde qu'elle avait plantée dans leur chair. « Non, hélas, notre fille n'a pas voulu faire des études universitaires alors que nous l'aurions tant souhaité... elle n'avait que le piano en tête, et quand ce n'était pas le piano, alors c'était la poésie et même la peinture... Toujours des choses qui ne permettent pas de gagner sa vie décemment. Des activités plaisantes, des arts d'agrément...⁴⁵ »

Les revendications identitaires d'Alice Rivaz passent par des espaces d'expression de Soi qui échappent au contrôle social. Loin d'entrer dans une dialectique violente, elle (re)découvre les modes d'expression et (re)définit l'identité féminine. Cet interdit de la littérature pour une femme est très clairement explicité dans « Les cahiers bleus » de Christine qui font, bien entendu, écho aux *Carnets (Traces de vie, 1983)* d'Alice Rivaz :

Non, c'est impossible, elle ne dira rien, elle cachera tout, elle taira tout, mais elle deviendra souvent très rouge à la moindre allusion, comme elle rougissait tant, de même, lorsqu'on parlait devant elle des gens qui écrivent, des femmes écrivains⁴⁶.

Notons que cette injonction au silence de la littérature féminine repose sur la lignée féminine : seule la Mère est véritablement à l'origine de cette censure – nous retrouvons donc l'interdit de l'écrit, dont la mère se fait la garante, déjà fortement présent dans *Orlanda* de Jacqueline Harpman. Néanmoins, la littérature est un *topos* présent dans l'ensemble du roman, même si « la quête du *Je* » paraît vaine avant le décès de Madame Grave :

[...] il lui arrive de les relire, non pour juger de leur éventuelle valeur « littéraire » – car ils ne valent rien ces carnets – mais plutôt pour prendre à distance d'années sa température de l'époque, juger du chemin parcouru, des progrès possibles, non certains, dans sa conduite, sa propre discipline, la maîtrise d'elle-même, et la recherche de cet équilibre intérieur qui lui a manqué jusqu'ici⁴⁷.

Les mentions récurrentes aux « petits carnets bleus⁴⁸ » font apparaître l'écriture comme le lieu privilégié de la quête de l'identité : permettant un retour sur soi, elle offre aussi la possibilité d'explorer des *possibles*.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 160.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 150.

⁴⁷ Alice Rivaz, *Jette ton pain*, op. cit., 1979, p. 56.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 47.

Les Gender Studies et la société

Avec l'émergence des études du genre, le clivage traditionnel entre écriture des hommes / écriture des femmes a été rendu obsolète et inopérant ; dès lors, il n'est plus possible de classer les œuvres littéraires en fonction de critères biologiques. Le tournant que marquent les années 1970 amène un questionnement profond sur la place des femmes dans la société, que condense Christine Bard :

Le numéro de *Partisans*, n° 54-55, juillet-octobre 1970, intitulé *Libération des femmes : année 0* marque l'émergence du mouvement féministe. Parmi les auteurs figurent notamment Christine Dupont (Delphy), Emmanuèle Durand (de Lesseps) et Christiane Rochefort. Ces différentes contributions amorcent un travail de réflexion critique sur les rapports de domination hommes / femmes. Elles permettent de souligner la singularité des luttes à conduire par les femmes. Ce numéro atteste d'une évolution du féminisme à partir de cette date. À la fois « année zéro » rend compte de la méconnaissance des luttes féministes passées mais en même temps révèle la volonté de prendre ses distances avec un féminisme jugé trop timoré⁴⁹.

Cette interrogation intègre bien entendu le champ littéraire qui, comme nous l'avons déjà évoqué, était un espace traditionnellement dominé par les hommes. Pourtant, bien que nombre d'auteures dénoncent la domination masculine, elles n'adhéreront pas unanimement au mouvement féministe du fait de conceptions parfois contraires du statut d'écrivain. Notons que le groupe « Tel Quel » sera à l'origine, en mai 68, de l'idée d'une littérature subversive qui contribuera au changement social.

La notion d'*écriture féminine* sera à l'origine de la division du mouvement féministe : les divergences d'opinions autour du « marquage sexué de l'écriture » seront nombreuses. Durant cette même période émergent deux courants avant-gardistes – l'existentialisme et le Nouveau roman – qui vont accentuer le débat autour de la notion de *Féminin*. L'accès d'auteures femmes aux mouvements avant-gardistes sera d'ailleurs confirmé par l'obtention de quatre Prix Médicis⁵⁰ dans les années 1960.

Les universalistes, tels que Simone de Beauvoir et Nathalie Sarraute, rejettent le postulat d'une écriture sexuée. Pour elles, ce marquage de la littérature écrite par des femmes reviendrait à considérer la production littéraire féminine comme mineure par rapport aux œuvres en général. En effet, elles revendiquent une égalité avec les hommes, et non une prise

⁴⁹ Christine Bard, *Les Femmes dans la société française au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, « Universités », 2001, p. 171.

⁵⁰ Le Prix Médicis fut créé en 1958, et a pour but de distinguer des œuvres romanesque d'un « ton nouveau ». Les quatre lauréates féminines sont : Colette Audry en 1962, Monique Wittig en 1964, Marie-Claire Blais en 1966 et Hélène Cixous en 1969.

en compte de spécificités qui, toujours selon elles, ne ferait de leurs écrits qu'une simple sous-catégorie de la littérature universelle. En réponse à ces arguments, des auteures telles que Xavière Gauthier et Annie Leclerc développent l'hypothèse du marquage sexué de l'écriture dans la lignée du courant de pensée féministe différentialiste. Chantal Chawaf et Hélène Cixous feront, quant à elles, une arme subversive de leurs écritures :

Que veut dire Hélène Cixous quand elle parle d'inscrire de l'autre dans ses textes ? Elle veut dire que la plupart des textes écrivent du même, de la langue de maître, elle souhaite donc une écriture qui soit capable d'écrire *du côté de la féminité*. Un nouveau problème naît de ce désir d'une *autre* écriture. Puisque la femme est en rapport étroit avec du corps, de la voix, de l'érotique, de l'inconscient, ne peut-elle pas libérer la langue, laisser parler la langue elle-même⁵¹ ?

L'économie du Même qu'a connu la pensée occidentale a pesé sur le *Féminin* qui s'est vu absorbé par le – ou, en tout cas, soumis au – genre masculin, ce dernier se présentant sous les traits de « l'Universel ». *Féminin* et *Masculin* ne sont donc pas égaux, bien qu'ils représentent tous deux les versants complémentaires de l'humanité : ce que dénonce le courant du féminisme différentialiste est bien cette non-reconnaissance du *Féminin* en tant que tel au profit d'une vision tronquée qui le caractérise par l'absence, « Non-Masculin ». Cette philosophie du « A » et « Non-A » se retrouve dans la totalité de l'Histoire des idées, que ce soit avec les Anciens où les femmes étaient perçues comme inférieures (nous pensons ici notamment à Aristote, mais aussi à saint Thomas d'Aquin avec la fameuse phrase issue de la *Summa Theologica* : « En tant qu'individu, la femme est un être chétif et défectueux⁵² ») ou avec les psychanalystes freudiens pour qui la femme est « castrée ».

Dans les années 1970, paraissent les ouvrages *Parole de femme* (1974) d'Annie Leclerc et *Speculum. De l'autre femme* (1974) de Luce Irigaray, qui vont être à l'origine de ce qui sera nommé hors des frontières françaises *The French Feminism*. La même année, *L'Arc* publiera de nombreux articles touchant à la question de la *langue au féminin* (Voir notamment le n° 61). Tout en dénonçant la domination masculine patriarcale, ces deux auteures défendent l'idée de la « différence sexuée ». Delphine Naudier retrace l'Histoire de ces courants dans son article intitulé « L'Écriture-femme, une innovation esthétique emblématique » ; l'auteure critique y rappelle que la tendance du féminisme différentialiste, bien que minoritaire et fortement controversée dans le milieu militant, « met en place un dispositif symbolique qui s'appuie sur des institutions : la Maison d'édition Des Femmes, les revues comme *Sorcières*

⁵¹ Claudine Guégan Fisher, *La Cosmogonie d'Hélène Cixous*, Amsterdam, Rodopi, 1988, p. 247.

⁵² Saint Thomas d'Aquin (1225-1274), *Summa theologiae*, XCII, I.

ou encore un département d'études féminines à Paris VIII qui installent les femmes dans les circuits dominants d'avant-garde⁵³. »

Pour notre travail de recherche, nous avons fait le choix de nous appuyer sur les recherches issues des courants différentialistes et postmodernistes. Nous reviendrons régulièrement sur les visées du féminisme différentialiste durant cette étude de l'inscription du *Féminin* dans les textes littéraires ; néanmoins, il nous a semblé primordial de nous arrêter sur la définition du postmodernisme, notion que nous convoquerons notamment au sujet de l'esthétique de l'écriture féminine. Dans *Qu'est-ce que l'esthétique* (1997), Marc Jimenez explicite la désessentialisation progressive qu'ont connu les arts, dont les productions ont peu à peu été envisagées hors de tout critère universalisant, ce qui nous semble s'appliquer tout à fait à notre étude de la construction du *Féminin* dans la littérature :

Plus qu'une anticipation sur un futur qu'elle se refuse à envisager, elle apparaît surtout comme le symptôme d'un nouveau « malaise dans la civilisation ». Le symptôme disparaît progressivement. La crise reste : elle tient aujourd'hui une place considérable dans le débat esthétique sur l'art contemporain⁵⁴.

Le lien entre l'œuvre et son auteure qui est à la base des théories portant sur l'écriture féminine, a été explicité très justement par Gabrielle Roy qui précise « que les écrivains de qualité réussissent en s'ancrant en eux-mêmes, envers et contre tous⁵⁵ ». Cet ancrage nous l'envisageons tout d'abord dans l'expérience vécue et retranscrite du *Féminin*.

⁵³ Delphine Naudier, « L'Écriture-femme, une innovation esthétique emblématique », in *Sociétés contemporaines*, 2001, n° 44, p. 57-73. Disponible sur http://www.cairn.info/article.php?id_article=soco_044_0057&ajoutbiblio=soco_044_0057#citation (page consultée le 01 juillet 2010).

⁵⁴ Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1997, p. 418.

⁵⁵ André Durand, « Gabrielle Roy (1909-1983) », *op. cit.*, p. 71, disponible sur www.comptoir litteraire.com/docs/307-roy-gabrielle.doc (page consultée le 15 novembre 2011).

Chapitre 2. Les images duelles des femmes

Le contraste était étonnant entre la prostituée quasiment nue et cette mère enveloppée de tissus pour se protéger de la vue des hommes, mais n'étaient-elles pas toutes les deux, à leur manière, prisonnière de règles faites pour le bon plaisir de l'homme ? Le sexe pour l'une, Dieu pour l'autre⁵⁶.

Cette citation, provenant d'un « polar » contemporain, nous permet d'introduire cette partie traitant de la dualité des rôles traditionnellement attribués aux femmes. Cette forme de sexisme ordinaire⁵⁷, pour autant qu'il soit culturel ou traditionnel, n'en est pas moins une forme de violence. Néanmoins, il serait simpliste d'envisager les personnages féminins sous les traits de victimes consentantes ou à peine révoltées face à cette violence « symbolique⁵⁸ », selon la terminologie de Pierre Bourdieu. La peur ne traduit pas nécessairement que les femmes soient des proies pour les hommes, dont, ne l'oublions pas, les comportements sont aussi régis par les règles patriarcales. La crainte de l'inconnu est aussi celle de l'autre sexe, de l'autre moitié de l'humanité, qui reste un « continent noir » mystérieux et inaccessible par sa propre expérience, une énigme féminine.

Dès l'Antiquité, les différences entre hommes et femmes ont été théorisées par les philosophes qui distinguent nettement les places et les rôles sociaux dédiés à chacun des sexes, selon leurs particularités anatomiques. Sous le couvert d'une différenciation sexuelle se dégage une hiérarchisation selon laquelle « Homme, tu es le maître, la femme est ton esclave, c'est Dieu qui l'a voulu. Sarah, dit l'Écriture, obéissait à Abraham et l'appelait son maître. [...] Oui, vos femmes sont vos servantes, et vous êtes les maîtres de vos femmes⁵⁹. » Ces découpages de la société prennent racine dans une dichotomie Homme / Femme, Bien / Mal qui catégorise la philosophie grecque et se pérennisera dans la pensée occidentale : « Il y a un principe bon qui a créé l'ordre, la lumière et l'homme ; il y a un principe mauvais qui a créé le chaos, les ténèbres et la femme⁶⁰. »

⁵⁶ Éric Giacometti, Jacques Rayenne, *Le Rituel de l'ombre*, Paris, Fleuve noir, 2005.

⁵⁷ Le terme de Pierre Bourdieu vise à regrouper la « domination masculine qui est imposée et subie, soumission paradoxale, violence douce, insensible, invisible pour ses victimes mêmes, qui s'exerce pour l'essentiel par les voies purement symboliques de la communication et de la connaissance ou, plus précisément, de la méconnaissance, de la reconnaissance ou, à la limite, du sentiment ». Voir Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, « Liber », 1998, p. 12.

⁵⁸ Pierre Bourdieu, dans la lignée de Max Weber qui s'est attaché au concept de violence légitime, théorise l'intégration des normes et des valeurs par les individus, « c'est-à-dire la capacité à perpétuer des rapports de domination en les faisant méconnaître comme tels par ceux qui les subissent, joue un rôle central » (Pierre Bourdieu, « La délégation et le fétichisme politique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 52-53, 1984, p. 51.

⁵⁹ Saint Augustin, 354-430. « Sermon 322 ».

⁶⁰ Pythagore, vers 580-500 av. J.-C. *Acousmates*.

Nous voudrions, avant tout développement, revenir sur la complexité inhérente du *Féminin* ; si son étude rallie l'ensemble des Sciences humaines, sa conceptualisation reste équivoque et controversée. Au travers de l'Histoire, de la Grèce antique jusqu'à nos jours, la dualité indissociable Corps / Esprit a fondé une vision essentialiste de la différence des sexes, légitimant par là-même la domination patriarcale. Cette conception, basée sur un empirisme, a fini par s'ériger en loi « naturelle » et en structure assertive, qu'il nous est aujourd'hui difficile de déconstruire. Aux prémices de la psychanalyse déjà, en 1905, Sigmund Freud a effleuré la notion de « féminité » en cherchant à la dissocier de la « passivité » à laquelle elle était associée :

Il est indispensable de se rendre compte que les concepts de « masculin » et de « féminin », dont le contenu paraît si peu équivoque à l'opinion commune, font partie des notions les plus confuses du domaine scientifique et comportent au moins trois orientations différentes. On emploie les mots masculin et féminin tant au sens d'activité et de passivité, tantôt au sens biologique, tantôt encore au sens sociologique⁶¹.

Dix années plus tard – lors de la rédaction de l'introduction à la troisième édition des *Trois Essais sur la théorie sexuelle* (1905) – Sigmund Freud nuance encore un peu plus son propos en entremêlant les trois domaines suscités ; néanmoins, la psychanalyse freudienne continuera à s'appuyer sur l'étude du seul *Masculin*. Sensiblement à la même époque, le philosophe Friedrich Nietzsche a été le premier à questionner le système duel traditionnel porté par la *doxa* et la tradition dans *Ainsi parlait Zarathoustra* (1885). Dans *La naissance de la tragédie*, en déplaçant l'*ànthrôpos théôrêtikos* à l'*àner théôrêtikos*, l'auteur dénonce et illustre la prévalence du *Masculin*. D'ailleurs, le nom « homme » en langue française ne désigne-t-il pas aussi bien l'humanité tout entière que l'être humain mâle ? Seule la majuscule permet de les dissocier dans le script. Nietzsche place le *Féminin* en tant qu'enjeu à part entière de la philosophie :

L'originalité de son approche réside surtout dans le fait qu'il examine la question de la « femme » [...] sous l'angle de la question du style, et, inversement, la question du style et de l'écriture en général, sous l'angle de la métaphore de la « femme », mais en-deçà ou au-delà de toute figure déterminée, comme Derrida l'a magistralement démontré⁶².

Cette mise en lumière de Tzvetan Todorov, dans *Critique de la critique*, nous amène à nous interroger sur le recours à la stylistique qui est bien évidemment une des pistes de

⁶¹ Sigmund Freud, *Trois Essais sur la théorie sexuelle* [trad. De P. Koeppel], Paris, Gallimard, 1987 [E.O. 1905], p. 161.

⁶² Claude Lévesque, « La psychanalyse prise au mot », in Claude Lévesque (dir.), *Par-delà le masculin et le féminin*, Paris, Aubier, 2002, p. 13.

réflexion primordiale quant à l'étude de la construction des identités féminines. Par la suite, dans la pensée issue de Foucault et de Derrida, la *queer theory*, le style permet d'échapper au clivage de l'un ou de l'autre. Tzvetan Todorov précise au sujet de l'opérabilité de la littérature qu'elle est « un dévoilement de l'homme et du monde, disait Sartre ; et il avait raison. Elle ne serait rien si elle ne nous permettait pas de mieux comprendre la vie⁶³. » Ainsi, elle opère un lien entre l'expérience individuelle et le domaine collectif par le biais du texte.

Plus qu'une image, c'est la représentation possible des femmes à qui l'on assigne des rôles sociaux qui entre ici en jeu. Ainsi, la construction des personnages-femmes par nos auteures apparaît de prime abord totalement scindée : duelle, constamment balancée entre deux extrêmes antagonistes, il se dégage de ce tiraillement un *syndrome de la Mère et de la Prostituée*. À titre d'illustration, le nom de l'association française néo-féministe *Ni Putes ni soumises* tend à montrer la tension entre deux extrêmes sociaux. Le monde féminin se diviserait, donc, uniquement en deux catégories préconstruites, forcément réductrices de l'identité personnelle, qui valident l'inscription idéologique des femmes dans la société en fonction d'une grille de critères plus ou moins subjectifs. Néanmoins, le clivage Mère / Prostituée n'est pas présenté comme net par nos auteures, le *Féminin* apparaît nuancé et flou. Les femmes ne semblent pas être à même d'accéder à une identité autre que celle de ces deux pôles. Ce principe, qui pose clairement la question de l'altérité, puisque c'est l'Autre femme qui est prostituée, et non la Mère (ou la sœur), correspond à une construction sociale des hommes car jamais une fille ne porte cette revendication. On trouve ici la notion sociologique de « contrôle social », constitué par « l'ensemble des pressions qu'exerce la société sur l'individu pour l'amener à se conformer à ses valeurs et à ses normes⁶⁴. »

Soumise à l'homme, maternelle, et douée des caractéristiques socialement attendues (effacée, silencieuse, nourricière, etc.), la femme apparaît à travers son *rôle de Mère et d'épouse* qui semble la définir totalement, fondamentalement et de façon exhaustive, qui la réduirait à l'éducation des enfants, aux travaux domestiques... À l'inverse, si elle refuse de se soumettre à ces mêmes codes sociaux, issus d'une domination patriarcale, elle apparaît sous un aspect péjoratif lié à la sexualité : elle se voit reléguée au rang d'objet sexuel et perd du même coup son identité propre – certes prescrite – de femme. Elle devient alors aux yeux des hommes *une prostituée*. Ainsi, il n'y aurait que deux statuts sociaux possibles, totalement

⁶³ Tzvetan Todorov, *Critique de la critique : Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, « Poétique », 1984, p. 188.

⁶⁴ *Ibid.*

antagonistes et clivés, ce qui rendrait impossible toute nuance dans l'identité, or c'est au regard des auteures sur elles-mêmes, et sur la condition sociale des femmes, que nous nous intéressons dans ce second chapitre au-delà de la construction sociale des rôles patriarcaux. La notion de *littérature de femmes* prend ici tout son sens, car elle se fait le reflet d'une réalité vécue, hors de toute représentation traditionnelle, portée par les auteures. Relevons que, si les rôles de Mères et de Prostituées, émergent de notre *corpus*, ils n'en véhiculent par la portée manichéenne de Mère / positif et Prostituée / négatif : l'investissement de ces rôles prescrits par nos auteures semble, au contraire, relever d'une volonté de redéfinition *en nuance* – et non d'une prise de position qui consisterait uniquement à se placer en faux par rapport à la tradition – qui tend à s'émanciper du processus de catégorisation. Plus que des écrits contestataires, les œuvres en présence s'émancipent de la vision patriarcale en évitant la logique dialectique « pour *versus* contre » – qui serait hautement autotélique, car elle emprisonnerait la réflexion sur le genre dans les clivages lui préexistants – pour s'attacher à une volonté de libération, d'émancipation, qu'inscrivent ces images des femmes.

Auteures algériennes de langue française

L'œuvre d'Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, aborde la question de l'identité féminine en parallèle de la quête, douloureuse et inhérente aux pays postcoloniaux, d'une identité algérienne nationale : ces deux thématiques se trouvent traitées simultanément au travers de différentes nouvelles qui, pourtant, présentent une cohérence d'ensemble⁶⁵.

Comme nous nous y attendions, cette littérature francophone apparaît comme la plus imprégnée socialement par le clivage Mère / Prostituée. Les identités féminines apparaissent figées et terriblement marquées, l'auteure prenant soin de transcrire le discours social et les contraintes qui pèsent sur le *Féminin* dans ses textes, tel cet extrait de *L'Amour, la fantasia* :

Se tait [la mère] le plus souvent, se mure devant la menace du corps juvénile qui ne tient pas en place, contre les persiennes tombées ; souvent, oh si souvent, la mère en devient morose... Parfois, elle a quarante ans, elle enfante encore, comme toujours dans la soumission, la mutité, l'assèchement du dedans, alors que sa benjamine – sa troisième ou sa quatrième fille – virevolte de tomber amoureuse, chancelle sur le bord de l'aveu, du sourire ou sort déjà, chaque aurore, toute ébouriffée des étreintes de la chambre de nocces... Mère morose, oui, doublement alourdie⁶⁶.

⁶⁵ Voir *infra* « Vers une hybridation des genres littéraires », p. 377.

⁶⁶ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, *op. cit.*, 1985, p. 52.

Néanmoins, il serait inexact de considérer les personnages djebariens à travers cet unique prisme ; certes, elles sont prisonnières d'une tradition patriarcale forte, et violente en cas de transgression, mais l'auteure insiste sur la notion de libre-arbitre qui permet aux héroïnes de s'affirmer malgré la pression sociale. Atyka, dans « La Femme coupée en morceaux », paiera les prises de position de sa vie, mais sa volonté de plaider pour l'ouverture d'esprit reste intacte malgré les heurts avec ses étudiants et la menace terroriste. Ainsi, l'aliénation est certes présente, mais les stratégies pour accéder à des identités propres se bâtissent tout au long des récits. Dans la nouvelle « Retours non retour », c'est au contraire une mère garante des normes morales qui apparaît, en une sorte de cerbère de l'ordre patriarcal :

Le huitième jour, au couchant, Ourdia est dressée, figure de proue à l'angle de la terrasse. La mère, silencieuse, apeurée, durcie. Ingénieuse, aussi ; qui se glissa tout près. D'un élan, dans un ahanement, poussa, bouscula, précipita sa fille dans l'abîme – enfin dans les décombres de la maison voisine déjà détruite... « Le muret du coin extrême de la terrasse était hélas trop branlant », conclura l'enquête⁶⁷.

Assia Djebar réfute ainsi l'image manichéenne du *Féminin* pour s'attacher à une multitude de récits et de discours (Voir *infra*, « les imagos mythiques », p. 134). On peut dès lors envisager les identités comme plurielles – et parfois inverses – au contraire d'un « idéal féminin » élaboré par le patriarcat. Le grand nombre de narratrices qui se relaient tend, au contraire, à bâtir des représentations féminines en tension.

La Voyeuse interdite de Nina Bouraoui dépeint l'univers étouffant d'une jeune fille, Fikria, dans l'Alger traditionnel des années 1970. Le récit se situe dans la chambre de la narratrice qui servira de décor à l'ensemble du roman. Fikria y apparaît sous les traits d'une femme soumise aux normes sociales, sans aucun espoir d'y échapper si ce n'est à travers son rôle de voyeuse. Si ce portrait, très dur, des femmes algériennes paraît pencher pour la victimisation du *Féminin*, l'auteure dépeint dans un roman suivant la vie de la sœur de Fikria. *Poing Mort*⁶⁸ (1992) semble constituer la suite du chapitre consacré à Zohr⁶⁹ dans *La Voyeuse interdite* – bien que cette dernière ne soit pas nommément citée, comme le relève Ahmed Benmahamed. À la différence de Fikria, la protagoniste est emplie d'une révolte et d'une

⁶⁷ *Ibid.*, p. 68.

⁶⁸ Nina Bouraoui, *Poing mort*, Paris, Gallimard, 1992.

⁶⁹ Voir Ahmed Benmahamed, *L'Écriture de Nina Bouraoui : Éléments d'analyse à travers l'étude de cinq romans*, Mémoire de maîtrise sous la direction de Colette Valat, 2000.

violence qui la pousseront au crime : elle répond à la violence symbolique de la société patriarcale algérienne par la violence physique.

Si Nina Bouraoui semble privilégier les personnages principaux victimes, elle retrace surtout des visions différentes et des alternatives aux identités prescrites. À l'inverse de la vision patriarcale qui voudrait faire correspondre le *Féminin* à un positionnement cadre / hors-cadre, la jeune Fikria, sous couvert d'une soumission aux normes (mais a-t-elle réellement le choix ?), se dédouble en deux personnages, l'une acceptant les normes et l'autre les réinterrogeant sans cesse.

Racontée à la première personne, l'histoire de Fikria se fait emblématique de la condition féminine : elle est cloîtrée par sa famille à l'intérieur d'un appartement, et seul le mariage, nouvel emprisonnement, sera synonyme de changement. Pourtant, derrière une acceptation / résignation apparente se dessine une révolte violente :

La journée, j'erre dans la solitude comme un chien abandonné par ses maîtres dont l'unique jouissance est de tirer sur sa chaîne pour avoir encore plus mal ! Retranchée derrière toutes sortes d'ouvertures, je regarde, j'ausculte, je dévisage pour rendre laid le sublime, sombre le soleil, banales les situations les plus complexes, pauvres les ornements les plus riches. Je compte les trolleys, les enseignes, les voitures, les badauds. J'attends l'événement, le sang, la mort d'une fillette imprudente ou d'un vieillard étourdi, je suis l'œil indiscret caché derrière vos enceintes, vos portes, vos trous de serrure afin de dérober un fragment de Vie qui ne m'appartiendra jamais ! Je détaille mes cibles avec une sonde et un verre grossissant, j'arrache les vêtements, taillade la peau, je creuse jusqu'aux chairs, je dissèque, dépèce, sépare, je désosse et recolle les bouts détachés, je taille en pointe et ressoude le tout quand il n'y a plus rien à découvrir, je fais de leurs viscères une « mappe-vie » où serait établie une biographie intéressante à parcourir ; bref, je m'ennuie⁷⁰ !

Ce passage, qui se situe à l'ouverture du roman, donne le ton : Fikria est certes enfermée et soumise aux lois, mais c'est avec une réelle violence qu'elle a conscience de sa situation, rage proportionnelle à son impuissance. Nous sommes bien loin de l'image de femmes acceptant avec résignation leur vie. C'est la même révolte face à des préceptes de vie vécus comme « naturels et allant de soi » que le lecteur retrouve dans *Mes Mauvaises pensées* ; ces dernières ne sont « mauvaises » que par leur aspect hors-cadre. En affirmant son individualité, la narratrice prend position contre les stéréotypes et les clivages identitaires, ce qui semble entraîner le jugement de valeur inclus dans l'adjectif : elle allie des identités *a priori* incompatibles, origine algérienne, appartenance française, religion musulmane et homosexualité, qui créent des dissonances internes ; mais c'est bien à la croisée de ces fragments que se joue le *Je*. Ainsi, la définition des identités féminines, telles qu'elles sont

⁷⁰ Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, op. cit., 1991, p. 15-16.

dépeintes par notre auteure, s'appuie sur la possibilité de démultiplication qu'offrent les rôles prescrits et figés ; prenant ancrage dans la pluralité des identités (civiles, sexuées, religieuses, etc.), la rencontre entre l'individualité et le collectif universalisant produit donc des identités composites, dont les images littéraires sont très nettement exploitées par nos auteures.

Auteures belges de langue française

Dès le début de notre développement, nous souhaitons situer la vision de Marguerite Yourcenar au sujet de la psychanalyse. L'auteure belge a fait état de son jugement négatif quant à l'Inconscient freudien dès la rédaction de ses « Essais non parus en volume », qui seront par la suite publiés par la Pléiade dans *Essais et Mémoires* (1991). Son opinion de jeunesse paraît sans appel et sera maintes fois réitérée par la suite dans son œuvre ; au sujet de la poésie de Florence Flexner, elle « s'écrit » : « Que sommes-nous plus profonds que les apparences le font croire, plus profonds même que cet "inconscient" semé de chausse-trappes auxquels la psychologie contemporaine limite nos abîmes⁷¹ ! » Ce refus de limiter l'Humain au concept freudien prend racine, comme l'explique Achmy Halley⁷² dans *Marguerite Yourcenar en poésie : Archéologie d'un silence* (2005), dans son importante connaissance des spiritualités d'Extrême-Orient. Ces religions, avec notamment le bouddhisme et le soufisme, l'ont amenée à envisager une nature humaine complexe et profonde abolissant les *contraires* qui semblent s'imposer à l'esprit : le *Je* et le *Tu*, le *Vrai* et le *Faux*, le *Bien* et le *Mal*, etc. Dans cette optique, le recours aux imagos parentaux et aux concepts freudiens lui paraît impropre à être des outils pertinents dans l'analyse humaine. C'est justement ce point précis qui nous interroge ; Yourcenar, en s'ancrant dans la lignée paternelle, se détache de la transmission maternelle du *Féminin* :

Ce n'est pas l'absence de sa propre mère qui fonde son manque d'intérêt pour les figures maternelles. [...] Tout ce qu'elle a vu des mères, à commencer par sa propre grand-mère Noémie, l'a rendue absolument hostile à cette fonction-là. Et ce refus a une part au moins aussi importante que sa version officielle sur le terrible surpeuplement de la planète dans son désir de stérilité⁷³.

Ce faisant, la dualité entre Mère et Prostituée semble inopérante en ce qui concerne ses œuvres : la tension entre les rôles sociaux prescrits ne se reflète pas dans les ouvrages en

⁷¹ Marguerite Yourcenar, « En guise d'avant-propos », in *Présentation Critique d'Hortense Flexner*, Paris, Gallimard, « Hors-série », 1969, p. 14.

⁷² Achmy Halley, *Marguerite Yourcenar en poésie : Archéologie d'un silence*, Amsterdam / New York, Rodopi B.V., Faux Titre, 2005, n° 268, 604 p.

⁷³ Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar*, Paris, Gallimard, 1990, p. 262.

présence dans notre *corpus* au profit de peintures humaines et réalistes des personnages. Dans l'interview du 9 janvier 1978, Marguerite Yourcenar émet d'ailleurs de nombreuses réserves quant au travail des femmes, et, qui plus est, dans l'optique de faire carrière : à ses yeux, les femmes tirent leur pouvoir du rôle de maîtresse de maison, qu'elles exercent en matriarches ; en cela, les carrières des femmes lui apparaissent comme une limitation et il « paraît dangereux d'établir une contrainte à la place d'une autre⁷⁴ » ; le féminisme moderne lui a fait soulever de nombreuses objections.

Néanmoins, dans *L'Œuvre au Noir*, Hilzonde, la mère de Zénon, sera à l'origine du *voyage initiatique* de son fils à travers le labyrinthe que constitue l'Europe du XVI^e siècle. Ce personnage de Mère apparaît justement de manière subversive : loin de l'image maternelle traditionnelle, elle n'accordera que peu d'importance à l'enfance de son fils, conçu hors des « liens sacrés du mariage », et c'est son abandon, vers l'âge de cinq / six ans qui permettra au jeune homme de débiter sa quête. Anti-mère, Hilzonde connaîtra une fin tragique, de même que son mari, le beau-père de Zénon :

Une rixe éclata entre la nouvelle reine et Divara, forte de ses vingt ans, qui la traita de vieille. Les deux femmes roulèrent sur les dalles, s'arrachant des poignées de cheveux ; le Roi les mit d'accord en les réchauffant ce soir-là toutes deux sur son cœur⁷⁵.

Inscrite en plein dans les troubles de Münster au XVI^e siècle, Hilzonde échappera quelque temps à sa propre mort en sacrifiant aux idéaux anabaptistes, tant au niveau spirituel que physique. La représentation acerbe que dresse Marguerite Yourcenar est sans appel, l'anti-Mère qui a abandonné son fils et ses propres convictions ne peut que mourir. Néanmoins, il ne s'agit absolument pas ici d'une portée morale patriarcale : Hilzonde correspond aux rôles attendus du *Féminin*, elle se place dans une abnégation complète de ses visées au profit du désir masculin. À nos yeux – et, en cela, nous différons de l'analyse faite par Pascale Doré qui voit dans ce bûcher un « acte symbolique qui libère d'un passé mortifère, [une] fête qui célèbre la venue de la jouissance attendue⁷⁶ » –, Hilzonde acceptera d'être immolée à la libération de la ville car elle était déjà morte à toute individualité. Ainsi, l'image du *Féminin* se connote de demi-teintes et réfute toute forme de classement dogmatique.

⁷⁴ « Marguerite Yourcenar et le féminisme », in *Aujourd'hui Magazine* [en ligne], 9 janvier 1978, disponible sur INA, <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I00005178/marguerite-yourcenar-et-le-feminisme.fr.html> (page consultée le 1er février 2012).

⁷⁵ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, op. cit., 1968, p. 123.

⁷⁶ Pascale Doré, *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, Genève, Droz, 1999, p. 103.

À l'inverse des autres œuvres de notre *corpus*, les romans de Jacqueline Harpman ont la particularité de mettre en scène la séparation du *Masculin* et du *Féminin*. En effet, l'auteure y développe l'idée d'une scission et d'une impossible fusion entre les deux genres sexuels.

Dans *Orlanda*, le personnage principal, Aline, se dédouble : une part refoulée – qui choisira le genre masculin – se décide dès le début du roman à la quitter et investit un corps masculin, laissé « vaquant » par son propriétaire masculin légitime... c'est ainsi que naît Lucien. Ce personnage-homme symbolise la part frustrée d'Aline : sorte de double, de miroir inversé, il incarne les pulsions refoulées qui sont parvenues à s'extraire du processus du refoulement freudien. Ce dernier a été à ce point efficace qu'Aline semble ignorer sa propre psyché : son identité s'est bâtie sur la négation d'une part de cette même identité. Lucien-Orlanda est dès lors contre-nature et contre-culture. En effet, non seulement cette « fuite » d'une partie de l'être est de fait inquiétante – et remet en question notre vision de la différence des sexes – mais surtout, Orlanda s'enfante elle-même. Cette part d'identité n'en apparaît que plus menaçante, car elle est monstrueuse au sens premier : elle s'est conçue hors des règles de reproduction. Lucien incarne donc le *Masculin* car il s'affranchit même de la nécessité d'une matrice féminine. Placé dès lors en-dehors des codes sociaux, il est libre de toute contrainte : il expérimente différentes situations au gré de ses pulsions, et ne réfrène aucun de ses désirs. Contrairement à la part féminine – demeurée seule, en une sorte de *Féminin* total et pur –, Lucien se laisse aller à ses pulsions, sans ne serait-ce que chercher à les refouler ou à les nier. Si Aline peinait à s'avouer le béguin qu'elle avait ressenti pour un ami de son père, Lucien, quant à lui expérimente le passage à l'acte :

[...] douze ou treize ans, l'âge des émois incertains, Maurice Alker, un ami de la famille Berger qui venait souvent déjeuner le dimanche, et le trouble d'une jeune personne qui tentait de passer inaperçue tellement elle se sentait insignifiante. Comme elle était sotte ! pensa Orlanda qui se souvenait fort bien [...]. Cet homme-ci [Paul Renaud] aurait-il, comme Maurice Alker, les yeux qui se bridaient dans le sourire ? Imitant le conquérant du train, Orlanda s'avança et tendit un biquet⁷⁷.

De plus, Harpman brosse le portrait d'un *Masculin* impulsif, incontrôlable et très égocentré : la « part en fuite », étant âgée de douze ans, fait preuve d'une innocence désarmante – elle ne voit le mal nulle part. Il agit comme bon lui semble, exempt du joug social et moral. Ainsi, Lucien incarne non seulement le *Masculin*, mais surtout le *Ça* – au sens freudien – d'Aline : il est la somme de toutes ses pulsions, frustrations et désirs. Orlanda symbolise le retour du refoulé ; l'éducation stricte d'Aline a permis de la museler, mais pas de

⁷⁷ Jacqueline Harpman, *Orlanda*, op. cit., 1996, p. 91-92.

le / la faire disparaître. L'être originel est demeuré silencieux mais néanmoins présent. À ce propos, une formule de Sigmund Freud, reprise par la suite par Jacques Lacan, cristallise l'importance du *Ça* pulsionnel dans la construction de l'identité par une connaissance de Soi : « *Wo es war, soll ich werden*⁷⁸ » ; sans entrer dans des considérations de spécialistes en psychanalyse, il nous semble que Lucien constitue précisément le *Ça advenu* d'Aline, en cela qu'il représente la part refoulée de la jeune femme qui n'était pas passée dans la partie consciente.

Lucien / Orlanda devient le révélateur des tensions psychiques d'Aline : *il est elle*, mais un *elle* libéré de toute contrainte sociale. Si la dualité est manifeste du fait du dédoublement physique du personnage principal originel, le choix d'une incarnation dans un corps masculin ne signifie pas que Lucien est un *Masculin absolu*. Il est une part d'elle qui tend à assumer ses pulsions primaires, même, et surtout, les plus reprouvées socialement :

Mais ce sont les tiens [goûts amoureux], ma chère Aline ! Mon attrait pour Albert est le tien, que tu étouffes comme tu m'as étouffé et je me demande d'ailleurs bien pourquoi il t'embarrasse, tu vis avec lui, tu pourrais, là au moins, te laisser aller à ta nature. Enfin, la mienne, qui n'est plus en toi. Parfois, je m'embrouille ! Je te choque quand je te dis que Papa est un homme parfaitement désirable : je suppose que c'est la pudeur de Maman qui te paralyse, tu n'as jamais osé te rendre compte qu'elle le trouve très à son goût. [...] Il est forcé que je t'énervé, répondait-il gaîment, c'est ainsi que tu m'as fait, dans tous les sens du terme : tu m'as constitué par énervement et avec ce qui t'énervait⁷⁹.

Dans l'hommage paru dans *Le Monde* du 4 juin 2012, consacré à son décès, Josyane Savigneau précise que l'auteure avait déclaré n'avoir « jamais [avoir] eu la prétention d'écrire des histoires moralement correctes⁸⁰. » Le roman *Moi qui n'ai pas connu les hommes* mettant en scène une jeune narratrice fait lui aussi apparaître le *Féminin* sous deux angles distincts. Elle n'est âgée que de treize ans lorsqu'elle commence la rédaction de son journal tenu dans des conditions d'enfermement terribles. Si le milieu du roman laisse entrevoir, à tort, une issue heureuse, avec la libération des captives, la narratrice demeure néanmoins prisonnière de sa quête du sens et de sa propre identité qui n'ont de cesse de se dérober à son entendement. N'ayant ni souvenirs, ni genre – n'ayant pas connu les hommes, elle ignore tout du *premier sexe* –, ni d'Histoire, la fillette représente la seule et unique (vaine) promesse d'un

⁷⁸ Phrase de clôture de la 31^{ème} des Nouvelles Conférences de 1932.

Cette phrase de Sigmund Freud a donné lieu à de nombreuses interprétations, et à de nombreuses traductions, parfois assez éloignées les unes des autres ; de la très contestée « Où était le ça, je dois advenir » à celle proposée par Lacan « Là où C'était, Je doit advenir ». (*Le désir et son interprétation*, 1958/1959, publication hors commerce, document interne à l'Association Internationale Lacanienne, p. 417).

⁷⁹ Jacqueline Harpman, *Orlanda, op. cit.*, 1996, p. 218-219.

⁸⁰ Josyane Savigneau, « La romancière et psychanalyste Jacqueline Harpman s'est éteinte », in *Le Monde*, 4 juin 2012.

avenir pour le genre humain du fait de son entrée dans la puberté. Néanmoins, c'est elle qui sera à l'origine du départ des femmes hors de leur geôle.

L'auteure donne très peu d'indications sur la narratrice, le lecteur n'apprendra ni son nom ni son âge et encore moins la manière dont elle s'est trouvée emprisonnée. Le rôle qu'elle tient dans l'histoire se révèle assez paradoxal : ses codétenues, plus âgées et ayant connu le monde genré, répondent à ses questions bien qu'elles gardent le silence sur la sexualité. Néanmoins, c'est par son biais qu'elles accéderont à la liberté – dont elles ne sauront d'ailleurs que faire. Cette représentation du *Féminin* d'Harpman recèle la particularité d'explorer des identités, ou plutôt dans ce cas précis *une* identité, genrée, dont les frontières demeurent indéfinissables car nul *alter* ne vient se placer en miroir.

Auteures québécoises de langue française

Les études du genre, très actives au Canada, se sont penchées à travers de très nombreux ouvrages sur les écrits d'Anne Hébert, en démontrant l'importance et la valeur du traitement du *Féminin* et de la condition féminine dans ses œuvres. La critique littéraire dégage des œuvres hébertiennes une quête du *Féminin* qui passe avant tout par la dénonciation des inégalités et une peinture acerbe de la condition féminine. Il s'agit donc d'envisager simultanément deux axes d'étude : bien évidemment, la manière dont Anne Hébert dépeint les personnages féminins, véritables porteurs d'une vision sociétale, mais aussi, et surtout, l'analyse de la manière dont les stéréotypes sont, ou non, dépassés par l'esthétique romanesque de l'auteure. Notre propos entend montrer quels enjeux sous-tendent la division binaire du *Féminin* dans les œuvres d'Anne Hébert, et en quoi son esthétique romanesque tend à s'émanciper des clichés traditionnellement rattachés aux femmes.

Dans *Les Enfants du sabbat*, le *Féminin* est d'emblée perçu comme dangereux et négatif. L'ordre religieux chrétien est représenté par peu de personnages masculins – leur présence dans un couvent de femmes étant uniquement occasionnelle –, mais le jugement semble néanmoins sans appel :

L'abbé Migneault explique à sœur Julie qu'elle ment tout le temps, sans le savoir. Sa nature la plus profonde est menteuse, faussée en quelque sorte⁸¹.

C'est la nature même des femmes qui est mise en cause : elles sont « mauvaises » par essence. Pourtant, le principal personnage féminin, Julie, agit de manière ambiguë et ne

⁸¹ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, op. cit., 1975, p. 24.

saurait être qualifié en fonction du jugement moral bien / mal. À nos yeux, il s'agit justement de dépasser les oppositions stéréotypiques qui scinderaient le *Féminin* en Mère / mélioratif et Prostituée / péjoratif. L'enfermement volontaire de Julie dans le couvent du Précieux-Sang nous semble illustrer cette volonté d'échapper aux aspects néfastes de sa naissance, refusant toute sexualité, toute indépendance ; néanmoins, le sacrifice sera vain car la jeune fille ne peut échapper à elle-même et à ses propres désirs. Dès lors, le clivage duel se révèle être « nul et non-avenue ». Julie représente ces deux facettes du *Féminin* simultanément : elle est l'incarnation, au sens premier, de la tension entre deux extrêmes. La quête de Soi y trouve en partie sa justification : fille de l'union du Diable avec une sorcière, Julie n'en est pas moins religieuse. Ces deux univers se rejoignent dans un même être, qui ne peut pourtant appartenir à aucun d'entre eux : elle *est* les deux. Julie fuit ce clivage en se réfugiant dans ce mouvement d'allers-et-venues qui va créer, paradoxalement, l'espace nécessaire à la quête de Soi. S'il s'avère compliqué et extrêmement difficile de sortir des rôles figés, il lui est néanmoins possible de les cumuler, et ce jusqu'à les faire voler en éclats. Cette stratégie aboutit, comme le démontre le *happy end* du roman : Julie rejoint son frère hors des murs du couvent et part pour une destination inconnue – marquant du même coup l'émancipation hors des lieux du roman, couvent et cabane, qui contribuaient à la maintenir prisonnière.

Cette représentation « en tension » prend des formes différentes soulignant et illustrant les conceptions diverses liées au *Féminin*. Du paradis de l'enfance, dépeint dans *L'Enfant chargé de songes*⁸², semblent se découper deux archétypes féminins antagonistes, tous deux porteurs d'un pouvoir réel. La mère, Pauline, règne sans partage sur la maisonnée, dans une sorte d'Éden au *Féminin*. Abusive et destructrice, ce personnage maternel est loin de l'idéal social de la Mère rassurante, mais s'ancre néanmoins dans cette catégorie. Sorte de cerbère éternel, elle hantera Julien qui, devenu adulte, sera incapable de se débarrasser de cet imago maternel castrateur. Pourtant, le statut de Mère, dépeint par Anne Hébert, garantit l'immunité et l'impunité ; le pouvoir qu'il confère au personnage féminin n'étant jamais questionné par les autres protagonistes, à l'image d'Élisabeth d'Aulnières dans *Kamouraska*⁸³ :

La vérité sort de la bouche des innocents. La reine contre Élisabeth d'Aulnières, quelle absurdité. Comment ose-t-on m'accuser d'avoir offensé la reine ? Lorsqu'il est prouvé que je

⁸² Paru en 1992, ce court roman fait écho au premier recueil de l'auteure québécoise *Les Songes en équilibre* (1942). *L'Enfant chargé de songes* fut récompensé l'année même de sa parution par l'obtention du prix du Gouverneur général.

⁸³ Salué dès sa parution par la critique, ce roman marqua la concrétisation d'Anne Hébert en tant que romancière. Il fut récompensé par l'obtention du prix des Libraires de France et du prix de littérature hors de France de l'Académie royale de Belgique en 1971.

lui ressemble comme une sœur, avec tous mes enfants autour de moi. Je ressemble à la reine d'Angleterre. Je me calque sur la reine d'Angleterre. Je suis fascinée par l'image de Victoria et de ses enfants. Mimétisme profond. Qui me convaincra de péché⁸⁴ ?

Le rôle social, même s'il ne devait être qu'une façade, devient un gage d'innocence face au meurtre et à l'adultère dont la rumeur l'accuse. L'identité stigmatisée, ici positivement, prime donc sur la perception réelle, le *Féminin* n'étant plus défini que par son statut social, même s'il ne répond que partiellement aux critères.

Les Mères de notre *corpus* québécois apparaissent toutes comme des anti-Mères, se revêtant ainsi d'une connotation d'autant plus angoissante qu'elles n'ont de Mères que le titre. Comment ne pas y retrouver la *Unheimlichkeit*⁸⁵ freudienne ? Le monde familial, *heimlich*, se trouve perverti et donne alors naissance à l'angoisse. Dès lors, le rôle de Mère se dégage du stéréotype traditionnel dans un mouvement émancipateur du *Féminin*, qui passe de l'adéquation avec le stigmate social négatif à une inquiétante étrangeté, où elle est synonyme de danger. Ce *Féminin* maternel détourné en *Féminin* « fatal » appartient au régime diurne de l'imaginaire, dans lequel cet archétype de la « Femme absolue » procède de symboles mortifères. Notons que la dangerosité du *Féminin* maternel n'est en aucun cas annihilé par le *Masculin* paternel : grand absent de ces romans, les seuls Pères qui apparaissent sont eux-mêmes castrés ou maléfiques – à l'image de l'Abbé Migneault (désigné sous le terme de « Père » !) qui, comme nous l'avons vu « explique à sœur Julie qu'elle ment tout le temps, sans le savoir. Sa nature la plus profonde est menteuse, faussée en quelque sorte⁸⁶. » Dans *Les Enfants du sabbat*, le *Féminin* incarné par Philomène est d'emblée perçu comme dangereux. Mère de Julie et sorcière, elle renverse l'ordre établi – patriarcal et catholique – en allant jusqu'à s'appropriier les valeurs « masculines » de l'Église « Ceci est mon corps, ceci est mon sang⁸⁷ ! » Son pendant, la Mère supérieure du couvent du Précieux-Sang, symbolise, elle aussi, un « monstre à deux têtes » : garante des valeurs religieuses et « Mère » des nonnes, elle n'a de mère que le nom. Elle persécutera Julie sous prétexte d'exorcisme et mettra à mort son enfant. Néanmoins et paradoxalement, ni l'une ni l'autre ne sont des personnages négatifs. Ainsi, Anne Hébert dépeint bien des « mères indignes » aux yeux de la norme

⁸⁴ Anne Hébert, *Kamouraska*, Paris, Seuil, « Points », 1997, p. 34.

⁸⁵ Cette notion de Sigmund Freud a été développée dans l'essai psychanalytique *Das Unheimliche* (1919). Si la traduction en langue française reste sujette à débat, elle est généralement rendue par « l'inquiétante étrangeté ».

⁸⁶ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, *op. cit.*, 1975, p. 24.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 36.

patriarcale : si elles sont bien des mères, elles revendiquent le statut de femme en vue d'une identité plurielle :

Inutile de jouer les martyrs. Innocente je l'ai été, sans trop d'effort, depuis dix-huit ans. Épouse parfaite de Jérôme Rolland, un petit homme doux qui réclame son dû presque tous les soirs, avant de s'endormir, jusqu'à ce qu'il en devienne cardiaque. Mon devoir conjugal sans manquer. Règles ou pas. Enceinte ou pas. Nourrice ou pas. [...] Toute cette marmaille à porter et à mettre au monde, à élever au sein et à sevrer. Occupation de mes jours et de mes nuits. Cela me tue et me fait vivre tout à la fois. Je suis occupée à plein temps. Onze maternités en vingt-deux ans. Terre aveugle, tant de sang et de lait, de placenta en galettes brisées⁸⁸.

Ainsi, Élisabeth se soumet aux règles patriarcales et remplit le rôle de génitrice et de mère que la société attend d'elle, mais une distinction s'opère entre les enfants issus d'une union de la raison et le petit Nicolas né de l'amour entre Georges et Élisabeth. Le clivage s'amenuise et la confusion des stigmates rend inopérante la classification Mère / Prostituée. La maternité n'est plus uniquement l'apanage de la Mère, il n'y a plus d'antagonisme entre les deux catégories. Néanmoins, de même que les anti-Mères, les « Prostituées » sont des personnages en demi-teintes, bien qu'elles subissent la réprobation sociale, et tendent à s'en protéger, leurs rôles peuvent s'avérer plus positifs et constructifs que celui des Mères.

À la mère de *L'Enfant chargé de songes* répond le personnage de Lydie apparue un soir, juchée sur un cheval. Elle est le juste contraire de la figure maternelle : au cocon d'ignorance et de domination feutrée de Pauline, la mère de l'enfant, elle oppose une vision crue et nue de la vie. Ses révélations seront à l'origine des songes mentionnés dans le titre, le fils demeurera prisonnier de son amour / fascination et ne parviendra plus à vivre. *Féminin fatal* – au sens premier –, la jeune fille marque la Chute hors du paradis à l'instar du serpent biblique. À mi-chemin entre Ève et Satan, elle projette brutalement Julien dans l'âge adulte. Cette rupture violente n'est pas sans rappeler le passage du Régime diurne de l'image au Régime nocturne : par renversement, l'amante se place en anti-Mère aux yeux du fils. Cette figure féminine est éminemment émancipatrice, et « coupera le cordon » qui lie Julien à l'enfance. L'échec reposera sur l'impossible fusion entre le jeune homme et l'anti-Mère qui se refusera toujours à lui.

Ainsi, ces romans d'Anne Hébert mettent en mots le « carcan social » imposé par une société victorienne dans *Kamouraska*, l'ordre religieux dans *Les Enfants du sabbat*, une société bourgeoise traditionnelle dans *Le Premier jardin* ou encore une paysannerie conservatrice avec *L'Enfant chargé de songes*. Quel que soit le contexte représenté, seuls

⁸⁸ Anne Hébert, *Kamouraska*, op. cit., 1975, p. 10.

deux statuts sociaux antagonistes semblent possibles. Pourtant, Anne Hébert, bien qu'elle reproduise ces codes stigmatisants, les rend inopérants : la dichotomie « blanche et pure » ou « noire et mauvaise » est dépassée par le biais de la psychologie du personnage. « La maternité comme composante de l'identité féminine⁸⁹ » fait donc partie de l'esthétique hébertienne dans laquelle les héroïnes se réalisent dans le fait d'être mère selon un choix personnel librement consenti. De même que dans la philosophie de Luce Irigaray, notamment dans *Le Temps de la différence* (1989), il s'agit de dénoncer l'appropriation sociale du corps des femmes, la « maternité patriarcale ».

Dans *La Petite poule d'eau* de Gabrielle Roy, le rôle de Mère apparaît sous la métaphore des « sternes, poules d'eau, poules des prairies, sarcelles⁹⁰ » qui désignent les enfants de Luzina, l'héroïne principale. Outre toute l'attention qu'elle porte à l'éducation de ses enfants, et « l'amour maternel » qu'elle prodigue, son rôle consiste surtout à les amener à l'autonomie et à « prendre leur envol » :

Leur long vol vers le Sud. L'automne était déjà tout proche. De jour en jour les oiseaux volaient plus haut. Ils s'exerçaient à leur long voyage. Un de ces matins, en se levant, on serait étonné du silence inusité qui régnerait sur les roseaux déserts. À l'aube, alors que l'on ne se douterait encore de rien, les oiseaux seraient partis. À cette heure où l'on découvrirait leur départ, ils seraient déjà loin ; ils auraient déjà franchi une bonne étape vers la Floride où, paraît-il, le soleil brillait toute l'année et où il y avait tout le temps des fleurs... Vers ce temps de l'année où émigraient les oiseaux du Nord partit le premier des enfants Tousignant⁹¹.

Mais, à la différence des oiseaux, ses enfants partent pour ne jamais revenir, vers la vie adulte, bien que le parallèle se maintienne entre la migration des oiseaux et le départ des enfants « vers le temps où émigraient les oiseaux du Nord partit le premier des enfants Toussignant⁹². » L'auteure commente le passage ci-dessus en faisant justement référence aux mères dont une des principales fonctions est de guider les oisillons : « Les mères devaient avoir le souvenir de l'eau qui montait silencieusement à mi-hauteur des roseaux⁹³. » Au vu de ces citations, le titre du roman de Gabrielle Roy prend une nouvelle signification : symbole de liberté et d'indépendance, les oiseaux reviennent toujours à leurs lieux d'origine... à l'inverse des enfants qui partent sans certitude de retour. Ainsi, derrière cet acte de sacrifice de la mère qui accepte de voir partir les enfants, se dessine un trait de la philosophie royenne, la nécessité

⁸⁹ Luce Irigaray, *Le Temps de la différence*, Paris, Le Livre de poche, « Biblio Essais », 1989, p. 76.

⁹⁰ Gabrielle Roy, *La Petite poule d'eau*, op. cit., 1950, p. 13.

⁹¹ *Ibid.*, p. 147.

⁹² *Ibid.*, p. 123.

⁹³ André Durand, « Gabrielle Roy », in *Le Comptoir littéraire*, disponible sur <http://www.comptoirlitteraire.com/docs/307-roy-gabrielle.doc> (page consultée le 25 avril 2012).

du retour. L’auteure illustre ce besoin d’un retour aux sources, presque vital, par le biais du personnage principal : Luzina s’épanouit, certes au contact de ses enfants, mais surtout à travers ses voyages, de plus en plus lointains et durables, uniquement du fait qu’ils ne sont que temporaires. À la différence de ses relations maternelles, ses départs sont synonymes de retour à l’origine, à une indépendance du rôle de Mère. Si *La Montagne secrète* met en scène un personnage masculin, qui n’est bien évidemment pas concerné par les problématiques liées à la maternité, *La Petite Poule d’eau* confère la place centrale à une mère de famille, Luzina Toussignant, dont le tiraillement entre le rôle de mère et ses propres désirs individuels constitue le moteur de l’œuvre. « À chacun sa tâche dans la vie : à la maîtresse d’expliquer, aux enfants d’apprendre ; et à elle, Luzina, de les servir⁹⁴ » ; certes, Luzina apparaît sous un jour valorisant en s’occupant de sa famille, mais elle est aussi augmentée par ses propres aspirations, relayées par le Capucin sur qui se focalisera la narration dans la troisième partie de l’œuvre (relevons néanmoins qu’il apparaît au détour d’une phrase dès l’ouverture du roman, lorsque Luzina évoque un « vieux missionnaire polyglotte⁹⁵ ») :

Selon la coutume des Canadiens français, le Capucin désignait les femmes par ce terme [créatures] qu’il trouvait poli. Les créatures, disait-il, étaient d’une constitution faible, d’un « rouage » délicat. Elles avaient besoin d’égards. Les créatures n’étaient point faites pour satisfaire les passions sans frein des hommes, ni reproduire la race humaine sans arrêt, sans repos⁹⁶.

Superbement valorisé, le rôle social de « femme » ne se limite donc pas à « donner la vie » : les personnages féminins font montre de volonté de réalisation de soi et les mères royennes tendent aussi à devenir des « Mère Courage⁹⁷ » aimantes, à l’instar de Luzina dont le combat contre l’institution – notamment anglophone – pour la scolarisation de ses enfants constitue un des ressorts majeurs du roman *La Petite poule d’eau*. Néanmoins, le prix à payer semble équivalent au « gain » qu’engendre la maternité : le corps féminin.

Auteures suisses de langue française

Ce champ francophone ne fait pas exception à la vision bipartite du *Féminin* dans la littérature. Corinna Bille dépeint une horrible marâtre dans « Emerentia 1713 », dont la

⁹⁴ *Ibid.*, p. 77.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 230. Nous précisons.

⁹⁷ Cette allusion à la fameuse pièce de Berthold Brecht *Mutter Courage und ihre Kinder* (1939) n’est bien évidemment pas fortuite, ce rôle est accompagné de sacrifice et notamment celui des désirs individuels et de sa propre individualité. (Voir *infra* « La sexualité ou la présence interdite du corps », p. 255).

jalousie et la haine causeront la mort de la fillette prénommée Emerentia. Néanmoins, si elle apparaît comme un « *Féminin* dangereux », elle n'en est pas moins, elle aussi, une victime :

Mme de M. s'étonnait encore qu'on l'eût nommé, lui, malgré son savoir et sa condition, dans ce milieu de paysans ignares, mais en réalité cela arrangeait les affaires de chacun. Elle n'avait pas oublié qu'elle aurait voulu, autrefois, devenir carmélite ; mais, forcée d'obéir à sa famille, elle avait épousé le seigneur de M., veuf inconsolé. Elle ne lui pardonnait pas. Pas plus qu'elle ne pardonnait à la petite fille de sa première femme d'être si belle et si vivante⁹⁸.

Ainsi, l'auteure se détache d'une vision préformée – donc réductrice – du *Féminin* : la belle-mère est certes une anti-Mère, et tombe ainsi au rang de Prostituée car elle se place hors des frontières d'un *Féminin* respectable, mais elle a aussi subi des contraintes sociales auxquelles elle n'a pu se soustraire. Nous retrouvons ici les définitions en demi-teintes, réfutant le manichéisme des représentations féminines. Dans le recueil *La Femme sauvage*, le motif éponyme se voit développer dans tout son réseau de signification, comme le souligne Isabelle Boisclair dans « La figure de la femme sauvage chez Anne Hébert et Corinna Bille⁹⁹ ». Les personnages féminins incarnent les facettes de cette figure mythique, de la puissante magicienne / sorcière remettant en question le pouvoir masculin issu du patriarcat – image, que nous retrouvons d'ailleurs dans la nouvelle « Emerentia » –, à des femmes acceptant la solitude inhérente à la fuite hors de la culture. « Connotée positivement », le mythe de la femme sauvage se voit exploité dans toute sa complexité. Mademoiselle L. de la nouvelle « La demoiselle sauvage » apparaîtra presque brusquement hors de la forêt, se plaçant ainsi du côté de la nature et en tirant un pouvoir surnaturel qui, sans être inquiétant, demeure magique : « elle savait bien [...] qu'autour d'elle des bêtes gémissaient, qu'un arbre arraché ou une fleur coupée saignait¹⁰⁰ ».

Alice Rivaz nous dépeint des situations et des personnages féminins extrêmement riches et complexes, qui reproduisent les tiraillements nés des idéologies sociales et individuelles. Les trajectoires personnelles narrées par l'auteure se font diverses, quatre personnages féminins offrent des visages très différents dans *Le Creux de la vague*. Le personnage d'Hélène Blum se montre très en avance sur son époque (précisons que le roman, écrit en 1967, se déroule au sortir de la deuxième Guerre mondiale) en décidant d'engager son projet de maternité hors du mariage ;

⁹⁸ Corinna Bille, « Emerentia 1713 », in *Deux Passions*, Paris, N.R.F., Gallimard, 1979, p. 15.

⁹⁹ Isabelle Boisclair, « La figure de la femme sauvage chez Anne Hébert et Corinna Bille », in Martin Doré, Doris Jakubec (dirs), *Deux Littératures francophones en dialogue : du Québec et de la Suisse romande*, Actes du Colloque de Lausanne, 25-27 avril 2002, Québec, Presses Universitaires de Laval, 2004, p. 95-109.

¹⁰⁰ Corinna Bille, *La Demoiselle sauvage*, op. cit., 1974, p. 43.

Pourquoi pas en somme, ne me ferais-je pas faire un enfant puisque j'en ai une telle envie [...], et cela pendant qu'il est encore temps ? [...] Ce ne serait pas si compliqué. Jamais elle n'avait eu tant d'hommes autour d'elle à disposition, ou presque¹⁰¹.

Dès le début du roman, l'interrogation apparaît comme centrale et le *leitmotiv* se fera obsédant. Il s'agit pour elle de se réaliser dans, et non hors, de la société à laquelle elle appartient, ce qu'elle ne se décidera à concrétiser que dans la quatrième partie de l'œuvre, après une réflexion quant à l'ordre patriarcal – lors de son travail au Bureau International du Travail, où le fait d'être née femme l'empêche d'accéder aux fonctions supérieures, et son envie de fonder une famille traditionnelle avec un hypothétique « grand Amour¹⁰² ». La jeune femme finit par opter pour ses propres choix, alliant les rôles sociaux de Mère et de Prostituée ; ce faisant, elle bouscule les codes établis.

Dans *Jette ton pain*, la dualité des représentations féminines touche tout autant au domaine de l'intime. Dans son journal, Christine Grave livre les tensions intérieures qui mettent en opposition ses désirs et ses devoirs filiaux. Si, en apparence, elle assume le rôle qui lui incombe de « fille modèle », la narratrice dresse dans la première partie de l'œuvre un panorama de ses aspirations, avec l'écriture littéraire au premier rang. Les tensions nées de l'impossibilité de revêtir les deux « casquettes », très jeune, l'amèneront à une perte d'identité dont une photo sera le souvenir vivant : « où déjà se lisaient l'indulgence, la bonne volonté, mais aussi l'absence de caractère, l'indécision, la passivité, graves défauts que son comportement ultérieur face aux difficultés de la vie et des relations humaines n'a que trop confirmés¹⁰³... » Néanmoins, la « simple » réunion des rôles prescrits s'avèrera vaine du vivant de sa mère, Christine ne parviendra pas à réunir les différentes facettes de son identité, malhabile ou impuissante à lutter contre la *Loi* patriarcale. La mort de sa mère deviendra alors synonyme de délivrance, certes empreinte de culpabilité, mais aussi de liberté :

Évidemment tu te révoltes, c'est bien normal, tu n'es pas une sainte, loin de là – tu n'as qu'à penser à ton passé, au gâchis de ta vie sentimentale, tu n'as évidemment pas de quoi être bien fière – tu te cabres, tu te dis notamment, avec quelque raison, que tout cela est absurde, puisqu'il te suffirait d'être un homme, un homme de cinquante-six ans, occupant un poste semblable au tien, gagnant bien sa vie comme tu gagnes la tienne [...] ¹⁰⁴.

¹⁰¹ Alice Rivaz, *Le Creux de la vague*, op. cit., 1967, p. 27.

¹⁰² Pour de plus amples détails, voir Maria Clara Ferreira, *Les Personnages féminins dans les romans d'Alice Rivaz* [en ligne]. Thèse de doctorat sous la direction de Maria Hermínia Amado Laurel et du Pr Daniel Magetti, Universidade de Aveiro, Departamento Línguas e Culturas, 2005, 186 p., disponible sur ria.ua.pt/bitstream/10773/2798/1/2009000705.pdf (Page consultée le 1er juillet 2012).

¹⁰³ *Ibid.*, p. 261.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 170.

Alice Rivaz profite de la peinture, ô combien réaliste, des difficultés rencontrées par son héroïne pour replacer ces questionnements dans une perspective genrée. Le patriarcat, bien qu'il pèse sur les deux sexes, ne s'y fait pas ressentir de la même manière. La dualité des images féminines est d'autant plus nette qu'elles ne sont pas présentes chez les hommes, où le clivage entre vie publique et vie privée paraît moins drastique.

Ces représentations féminines et ces ancrages littéraires dans une société contemporaine posent en parallèle la question des cadres narratifs dans lesquels ils se jouent ; au vu de l'inscription et, surtout, de la déconstruction des stéréotypes genrés dans les textes, nous pouvons aisément émettre l'hypothèse d'une remise en question des espaces / temps traditionnellement féminins.

Constructions de l'espace et du temps

Les œuvres du *corpus* paraissent répondre aux « règles » générales qui sous-tendent l'écriture traditionnelle patriarcale. Les auteurs hommes se placent traditionnellement dans un temps linéaire, où il y a une succession chronologique des événements ; à l'inverse, les femmes sont généralement soumises à un temps cyclique, du fait notamment des mutations physiologiques qui s'opèrent à différentes époques de leur vie. Il apparaît que la littérature féminine se rapprocherait d'une *écriture de l'intériorité*, les femmes étant traditionnellement cantonnées à la domesticité (et certainement est-ce même plus le cas dans le présent *corpus*). Pourtant, on ne peut pas « décréter qu'un thème serait purement féminin¹⁰⁵ », précise Béatrice Didier dans *L'Écriture-femme* : on ne saurait réduire la littérature féminine à une *écriture de l'intime*.

Ce clivage social entre *Féminin* / dedans et *Masculin* / dehors explique en partie la différence des thèmes abordés et de leur traitement. Pourtant, si les auteures semblent, comme nous le verrons, se conformer aux canons, diverses stratégies ont été mises en place dans les œuvres étudiées pour s'extraire de ce schéma.

Le premier biais qui permet l'émancipation repose sur l'usage de l'imaginaire. Si le corps physique des personnages peut être contraint dans un espace / temps donné, l'esprit

¹⁰⁵ Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, op. cit., 1981, p. 5.

reste libre dans ses projections, qu'elles soient protension vers l'avenir ou rétention des événements du passé. Sigmund Freud, dans *Malaise dans la culture* (1950), justifie le besoin de sédation par les difficultés, parfois insurmontables, liées à l'existence :

La vie telle qu'elle nous est imposée est trop dure pour nous, elle nous apporte trop de douleurs, de déceptions, de tâches insolubles. Pour la supporter, nous ne pouvons pas nous passer de remèdes sédatifs [...]¹⁰⁶.

Cette nécessité d'apaisement – du latin, *sedatio*, *sedare*, action d'apaiser et de calmer – semble dans ce *corpus* passer par la déformation des lois patriarcales régissant l'Espace / Temps. Au monde rationnel théorisé par Albert Einstein, d'où nulle fuite n'est possible, répond un autre univers, littéraire : celui de l'onirisme où, échappant aux lois de la nature, le, ou plutôt, la protagoniste édifie un monde propre à exprimer un inconscient prolixe, que ce soit à mettre en forme les angoisses comme les aspirations. L'Art et la création onirique apparaissent comme le remède à une réalité perçue comme intolérable ou excessivement violente, les « satisfactions substitutives » permettant l'exploration et le développement du Soi loin des contraintes du réel. Néanmoins, ce ne semble pas être uniquement une logique de fuite qui sous-tend les « rêveries éveillées » des personnages féminins ; au contraire, l'immersion dans le rêve (pris dans le sens de « s'échapper », *reexvadere* en latin) produit activement des images et des représentations psychiques.

Les auteures usent généralement d'une écriture de l'intériorité qui se rapporte à leur socialisation dans la domesticité ou, tout du moins, à ce qu'elles ont pu vivre en étant petites filles. On les rencontre dans des lieux clos, qui sont certes des cocons protecteurs, mais aussi des prisons. Le plus souvent, dans des maisons ou des pièces presque étouffantes ; les femmes sont cantonnées à un univers familial. L'espace est donc unique, il n'y a pas, ou peu, de déplacements vers l'extérieur. Même dans le cas d'un décor extérieur, c'est l'espace intérieur qui est mis en scène. Pierre Bourdieu souligne dès l'introduction de *La Domination masculine* (1998) que « la division sexuelle s'exprime [...] dans la structure de l'espace, et en particulier dans les divisions intérieures de la maison¹⁰⁷. » Ainsi, les lieux sont bien des thèmes sexués, même s'il apparaît que cette distinction est sans doute trop tranchée. Ce sont les *topoi* qui sous-tendent le traitement de l'espace, car profondément porteurs de sens : si les écrivains

¹⁰⁶ Sigmund Freud, *Malaise dans la culture*, Paris, PUF, 1995 [E.O. 1930], p. 17.

¹⁰⁷ Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, « Liber », 1998, p. 6.

s'attachent à dénoncer une situation sociale, les femmes traitent directement de la condition féminine.

Vu l'affectation que subit l'espace, il semble nécessaire de rechercher dans quelle mesure le temps pourrait se voir altéré de la même manière. Selon le philosophe David Hume, la notion-même d'identité est engendrée par le Temps : « le principe d'individuation n'est que l'invariabilité et la persistance de tout objet au cours d'une variation supposée du temps¹⁰⁸. » Or, ce qui est ici valable pour l'objet l'est aussi pour l'individu en tant qu'objet de recherche.

En ce qui concerne les femmes, l'élément le plus marquant à ce propos est la mise en scène d'un *temps figé*. Ainsi, l'idée d'un temps cyclique, qui serait typique du féminin, se voit régulièrement mise en avant : le temps semble s'effondrer sur lui-même, pour ne plus représenter qu'un seul et unique *point*¹⁰⁹, seules les mutations corporelles permettent de sortir d'un cycle pour entrer dans le suivant, mais sans qu'il n'y ait pour autant d'échappatoires à la monotonie. Pourtant, même cette fixation du temps, en un instantané, donne naissance à des digressions : le temps est certes cyclique, mais les personnages des romans féminins s'échappent de cette « boucle » grâce à la mémoire, à l'introspection, etc. On retrouve ici une caractéristique des littératures postmodernes, où la narration se place en dehors des préceptes temporeux :

Nous pouvons dire que la littérature de la postmodernité vient contester deux dominantes de la structure textuelle : la temporalité et le sujet. La temporalité apparaît de façon déconnectée dans les récits. Il n'y a pas d'ordre temporel des faits. Il n'y a pas de relation entre le temps et la narration. On est dans une structure où il y a « condensation du temps en espace » (Gilbert Durand)¹¹⁰.

On peut voir que, dans le cas de nos auteures, la thématique du temps est effectivement conforme au traitement traditionnel. Pourtant, de nombreuses stratégies d'écriture permettent aux femmes de s'extraire hors de la temporalité qui leur est assignée. Les femmes se trouvent ainsi prises dans un univers spatial et temporel unique, et essentiellement répétitif. On peut se référer ici au « Schéma synoptique des Oppositions pertinentes¹¹¹ » (Voir Annexe B), qui met en lumière le phénomène de cycles, notamment

¹⁰⁸ David Hume, *Traité de la nature humaine*, I, IV, section 2 et 6, 1739.

¹⁰⁹ L'utilisation de cette image est justifiée par le fait que le cercle réduit à son minimum n'est plus qu'un point : il perd toute son amplitude.

¹¹⁰ Hérès Arnt, *Espaces Littéraires, espaces vécus* [en ligne], 2007, disponible sur <http://www.cairn.info/revue-societes-2001-4-page-53.htm> (page consultée le 16 mai 2008).

¹¹¹ Pierre Bourdieu, « Schéma synoptique des oppositions pertinentes », in *La Domination masculine*, op. cit., 1998, p. 24.

chez les femmes, et l'évidence de la domination masculine dans la vie quotidienne. Ce temps figé verra sa continuité brisée par le passage vers de nouveaux cycles, liés aux changements corporels, tels que la puberté ou encore le mariage ; c'est-à-dire par la transition du statut de « fillette » à celui de « femme ». Les transformations biologiques, cycliques, viennent infiltrer le processus d'écriture de nos auteurs, qui, à leur tour, placent au cœur de leurs œuvres la rythmique particulière du vécu féminin ; le temps y devient périodique et semble répondre à une temporalité corporelle.

Auteures algériennes de langue française

Le lecteur assiste à un renversement tout à fait remarquable de la structure spatio-temporelle du récit dans cette nouvelle, dont le titre complet est « La femme en morceaux (conte)¹¹² ». La spécification de la nature du récit, dans le titre-même de la nouvelle, est faite par l'auteure elle-même. Pourtant, cette précision s'avère « erronée » ou, tout du moins incomplète. En effet, Assia Djébar y mène de front deux récits distincts :

1) Le conte qui débute par « Une nuit à Bagdad¹¹³. » On y narre un conte oriental où un vizir a été chargé de découvrir et de punir l'assassin d'une femme, qui a été retrouvée coupée en morceaux dans un port. On peut noter que la précision du lieu, sans repère chronologique, renvoie directement aux *Contes des mille et une nuits* mettant en scène Haroûn Ar-Rachîd. Pourtant, cette nouvelle ne débute pas sur un niveau métadiégétique : le récit n'est pas pris en charge par un personnage de fiction. La référence à Shéhérazade est d'ailleurs explicitée à maintes reprises dans le récit d'Atyka. De plus, le vizir prendra lui-même la parole : « le récit de Djaffar, contrairement à celui de Shéhérazade, se déroule donc de jour : du matin au crépuscule¹¹⁴. »

2) Le récit d'Atyka, écrit à la troisième personne du singulier, est introduit par la phrase nominative « 1994, à Alger¹¹⁵. » Ces parties, enchâssées dans le conte, sont facilement identifiables par la typologie car elles apparaissent en italiques et mettent en scène une professeure de Français à Alger qui travaille sur les *Contes des mille et une nuits* avec ses élèves.

¹¹² Assia Djébar, « La Femme en morceaux », in *Oran, langue morte*, Paris, Actes Sud, « Babel », 1997, p. 163.

¹¹³ *Ibid.*, p. 163.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 201.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 167.

Ces deux récits enchâssés finiront par se rejoindre : l'histoire racontée dans *Les Mille et une nuits* devient « réelle » dans le roman. La narration en tiroirs, en cercles, permet à la fois de raconter l'histoire des *Milles et une nuit* et de critiquer (analyser) cet épisode. En effet, Atyka étudie cette nouvelle avec une classe arabophone qui va commenter la vision du Monde véhiculée. C'est par le biais d'Omar, un étudiant ayant assisté au cours et aux discussions qui en ont résulté, que le conte et l'histoire seront réunis.

La nouvelle débute, sur le mode du conte oriental, par :

[...] un corps coupé en morceaux.

Les morceaux soigneusement enveloppés dans un voile. D'un voile blanc de citadine. Un voile de lin à peine entaché. À peine ensanglanté.

Le voile est plié dans un tapis. Un tapis du Kurdistan. Un tapis de soie et de fils d'or. Un tapis précieux.

Le tapis, à demi roulé, est mis à l'abri dans une couffe. Une large couffe faite de feuilles de palmier. Feuilles récemment coupées. Coupées cet automne même. La saison d'hiver n'est pas encore commencée.

La couffe de feuilles de palmier est cousue soigneusement de fil de laine. De laine rouge de bonne qualité. Cousue vigoureusement.

La couffe, enfin, est conservée à l'intérieur d'une caisse de bois d'olivier. Une caisse scellée. Une caisse lourde à serrure ouvragée. Achetée chez le meilleur artisan des souks de la ville.

La caisse gît au fond du Tigre. Au fond de son lit. Le courant l'a poussée insensiblement de quelques mètres. Peut-être davantage, entre la ville en bas et le palais du calife surplombant le passage où la pente est la plus forte.

Peut-être la caisse a-t-elle été entraînée, malgré son poids, là où le Tigre entre dans la ville...

Dans la caisse, dans la couffe de feuilles de palmier, à l'intérieur du tapis roulé, à l'intérieur du voile de lin blanc, le corps de l'inconnue dort.

Le corps de la femme coupée en morceaux¹¹⁶.

Le conte, selon la terminologie de son auteure, s'achève sur un retour quasiment identique à cette description d'ouverture. Omar, un élève d'Atyka, prend le relais de la professeure assassinée :

Le corps d'Atyka, puis la tête d'Atyka enfin muette, ses yeux toujours ouverts (« ouverts et posés sur moi ! » se dira Omar) ; le corps et la tête d'Atyka dans deux voiles de lin à peine entaché. À peine ensanglanté. Voiles blancs.

Les deux voiles, avec leur contenu, mis à l'abri dans deux couffes faites de feuilles de palmier. Feuilles sans doute récemment coupées.

Les deux couffes sont emportées. Seront cousues de fil de laine. De laine rouge de bonne qualité.

Cousues vigoureusement.

Les deux couffes seront placées à l'intérieur d'une caisse de bois d'olivier. Une caisse scellée. Une caisse lourde à la serrure ouvragée. Achetée chez le meilleur artisan de la Casbah.

Dans une caisse, les deux couffes, enveloppés du voile de lin blanc, le corps et la tête d'Atyka dormiront.

Le corps de la femme coupée en morceaux¹¹⁷.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 163.

Ainsi, Atyka et l'inconnue anonyme ne font plus qu'une : la narration a réuni les deux personnages jusqu'à les confondre en une seule. « La boucle est bouclée », et le temps du conte a fini par tisser un lien entre le sultanat d'Hâroûn Ar-Rachîd au XVIII^e siècle et la salle de classe d'Atyka dans l'Algérie du XX^e siècle. Dès lors, les dénonciations politiques qui avaient *Les Mille et une nuits* en trame de fond se transfèrent à la société contemporaine et à la condition féminine actuelle.

Dans la nouvelle éponyme du recueil *Oran, langue morte*, on retrouve un phénomène analogue : la narratrice finit par ne faire qu'une avec l'enfant qu'elle était. La temporalité est distordue, elle semble s'être figée en un point déterminé. Le temps n'avance plus, mais, au contraire, le passé est toujours présent ; il envahit le quotidien, la mémoire. Par le moyen d'analepses de plus en plus manifestes au fur et à mesure que se déroule le récit, la narratrice anonyme réalise que la notion de temps n'existe plus :

Aujourd'hui est le 2 février¹¹⁸.

J'ai hurlé. Je hurle encore, dans ce couloir de l'hôpital, à Oran¹¹⁹.

Je dansais. J'ai dansé. Je danse encore depuis cette nuit¹²⁰.

Le temps djebarien semble se distordre, sans que la chronologie ne soit pourtant altérée. Les mentions des références au temps et à l'espace permettent de retracer l'histoire des événements et de replacer les faits dans leur contexte. Pourtant, Assia Djébar mêle avec brio passé, présent et impossibilité de futur, comme nous le verrons dans l'étude consacrée au genre littéraire. Dans les courts extraits ci-dessus, l'auteure algérienne joue de la valeur des temps et notamment du présent de l'indicatif : à l'annonce de la mort de sa mère, elle use d'abord du passé composé qui fait durer ses cris jusque dans le présent, celui du lecteur, et elle renforce encore cette continuité en usant du présent de l'indicatif qui énonce un état de fait.

Dans *La Voyeuse interdite*, le temps et l'espace sont réduits à leur plus simple expression, la jeune Fikria, la narratrice, ne quittera quasiment jamais l'appartement familial pour gagner l'extérieur ; seul son mariage apparaîtra comme une (fausse) « porte de sortie ».

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 214.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 3.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 40.

¹²⁰ Assia Djébar, *Vaste est la prison*, op. cit., 1995, p. 61.

L'antagonisme qui se crée entre *dedans* et *dehors* est encore renforcé par l'omniprésence du danger que représente « la rue » :

Les hordes d'hommes agglutinés sous les platanes de la ville sale, j'ai vite compris que je devais me retirer de ce pays masculin, ce vaste asile psychiatrique. [...] ils se touchaient, s'étreignaient, [...] soulevaient les voiles des vieillardes, urinaient dans l'autobus [...] je baissais les yeux devant les jeunes garçons qui descendaient leurs braguettes en nous voyant ; ma mère muette, laissait courir sur son corps cinq doigts étrangers. On ne pouvait rien dire, les femmes qui sortaient dans la rue étaient des pouffiasses¹²¹.

Les espaces sont fortement sexués et, seuls les hommes ont accès à l'extérieur : sortir signifie donc une mise en péril. Néanmoins, l'espace domestique recèle d'autres dangers, tout aussi potentiellement violents pour les femmes, qui ont comme tort premier de ne pas être nées hommes. Les filles semblent ne pas pouvoir s'approprier d'espaces propres, étrangères et inopportunes dans la domesticité qui appartient à la mère, elle-même sous l'autorité du père. Si l'espace du dedans se voit réservé aux femmes, le temps en subit, lui aussi, des torsions. Ramené à son plus simple découpage, il semble se borner à n'être qu'une répétition (plus qu'une succession) d'une même journée, annihilant toute chronologie et toute avancée dans le temps :

Aujourd'hui : adverbe désignant le jour où on est. Définition risible quand aujourd'hui n'est pas un repère mais un simple rappel d'hier, identique à avant-hier et à demain. Le temps fuit aujourd'hui et aujourd'hui fuit le temps. Contrat synallagmatique. Impossible de le rompre¹²² !

Le roman de Nina Bouraoui fait se succéder quatre « parties », qui trouvent leur raison d'être dans le rendu d'un vécu, qui fait évoluer la narratrice de la période pré-pubère à son départ imminent vers le mariage. Le temps, dans *La Voyeuse interdite*, rend compte de cycles féminins plus que d'une chronologie physique stable : l'évolution suit des rythmes organiques et traditionnels. Pourtant, la narratrice s'attache à produire un semblant de chronologie dans ses journées ; le récit de Fikria débute sur une indication temporelle qui situe l'ouverture de la narration :

Ce matin, le soleil est plus haut. Hautain je dirais. Juché sur un trône invisible, il déverse son énergie dans ma rue qui se détache orgueilleusement du reste de la ville. Épicentre de l'aventure, c'est ici que tout se passe pour cette femme cachée derrière sa fenêtre, pour cet épicier rougeaud assis sur son tabouret, pour cet homme guettant un rideau clos, pour ces

¹²¹ Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, op. cit., 1991, p. 21.

¹²² *Ibid.*, p. 123.

petits et ces petites qui courent dans un rectangle bien délimité par des bâtisses sombres et anguleuses¹²³.

Le soin particulier de la jeune fille à recréer une chronologie dans cet espace / temps figé apparaît comme une pulsion de vie, refusant de céder à la mort psychique et physique qui se dessine : « Invincible tristesse ! Elle rend le temps statique comme un bloc de plomb contre lequel je me heurte, me frotte et me blesse tous les jours¹²⁴ ». Pourtant, nous ne pouvons que relever l'usage de nombreux déictiques présents dans le passage ci-dessus, tendant à recréer textuellement la claustration de l'espace en enfermant le lecteur dans ce présent étouffant (ma rue, ici, cette femme, cet épicier, cet homme, ces petits et petites). À travers cette scène de rue, l'auteure préfigure non seulement la délimitation de l'espace, mais aussi le point de vue – c'est bien le cas de le dire – de Fikria. Des indications temporelles rythmeront l'ensemble du récit, mais le mariage de la jeune femme – la fin de son enfermement dans cet appartement – marquera une soudaine amplification, « les trois femmes [la mère et ses deux filles] accélèrent le temps¹²⁵ » :

C'était ainsi. Elles en avaient voulu à leurs mères mais le temps brouille la mémoire, et d'autres filles se préparent dans une chambre d'enfant¹²⁶.

Ce cycle, dont le roman entier a dressé la description, s'avère n'être que le premier de la vie de la narratrice ; en quittant la maison paternelle, elle entre dans celle de sa belle-famille. Mais qui plus est, cette phrase de clôture du roman citée ci-dessus laisse préfigurer que les cycles se perpétuent, faisant de ces altérations du temps et de l'espace un élément déterminant des identités féminines, pourtant contré sur le plan littéraire par le recours à l'utopie, étymologiquement *non-lieu*, c'est-à-dire « en aucun lieu ». Par l'imaginaire, la jeune femme s'évade hors des murs de sa prison et se laisse aller aux rêveries, dont la plupart sont d'ailleurs assez violentes, jouant alors des temps de narration qui marquent les changements de lieux / non-lieux :

Plus tard, je m'inventerai aussi de furtives amours [...], je conterai à mes petites la chaleur de leur grand-père inconnu, la tendresse de leur grand-mère, à mon tour je mentirai afin de combler les vides de mon adolescence ; je vivais avant Vous, avant cette maison sordide, avant votre père cruel ! et elles se sentiront coupables. Comme moi aujourd'hui¹²⁷.

¹²³ *Ibid.*, p. 9.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 140.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 141.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 83.

Protension et rétention du temps permettent en fait la déclausturation de l'esprit, englué dans un présent insupportable, qui demeure pourtant le temps majoritaire du récit, « l'usage du présent de narration et des déictiques spatiotemporels anim(ant) le discours en le rendant simultané au temps du lecteur-spectateur et, par conséquent, renforce l'effet de théâtralisation¹²⁸. » Ainsi, face à un espace / temps *a priori* drastiquement délimité, la rêverie et les fantasmes, plus ou moins violents, apparaissent comme la seule voie de libération car, *dixit* l'auteure, « une femme musulmane quitte sa maison deux fois : pour son mariage et pour son enterrement¹²⁹. » La torsion imposée au cours de l'espace / temps se voit développée par le biais du *topos* du regard – présent dès le titre. La vue devient un pouvoir à part entière ; le regard, même contraint dans une chambre avec une unique fenêtre, conserve une possibilité de mouvement incompressible et irrépressible.

Auteures belges de langue française

Le roman *Orlanda* se développe sur une temporalité de deux fois huit jours, du vendredi au vendredi suivant. Bien évidemment, ce cadre temporel n'est pas sans rappeler *Orlando* de Virginia Woolf, dans lequel Orlando-homme se métamorphose en femme durant un sommeil de huit jours¹³⁰. L'œuvre d'Harpman se déroule sur une semaine complète : cette période, somme toute relativement courte, permet à son auteure de condenser son récit et d'en développer la portée. Pourtant, nous ne relevons aucune altération des spatialités et temporalités selon que la narration s'attache à Aline ou à Lucien. Néanmoins, il est frappant de constater que les deux *demi-personnages*, formant l'*Orlanda* du titre, n'ont pas la même temporalité en termes d'âge. Si Aline est dépeinte sous les traits d'une femme de trente-cinq ans¹³¹, Lucien quant à lui est nettement plus jeune :

Il est très jeune, le corps qu'il habite jouit d'une excellente santé et son âme qui a douze ans retrouve les grands pas et la puissance perdue¹³².

Ainsi, Aline a grandi et est devenue adulte, tandis qu'une part d'elle, Lucien, est restée figée – bloquée – lors d'un traumatisme : elle demeure l'enfant avide de liberté qu'elle était. Ce phénomène n'est pas sans rappeler « les troubles de la personnalité multiple », étudiés

¹²⁸ Khalid Zekri, *Étude des incipit et des clauses dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et dans celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Thèse de Doctorat, Paris 13, 1998, p. 146.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 124.

¹³⁰ *Orlando* met en scène une succession : les deux parts, masculine et féminine, ne sont pas amenées à se côtoyer, elles investissent à tour de rôle le personnage central.

¹³¹ Voir *supra* « Introduction », p. 17.

¹³² Jacqueline Harpman, *Orlanda*, *op. cit.*, 1996, p. 32.

notamment par Pierre Janet à la fin du XIX^e siècle, sur lesquels nous reviendrons. La spatialisation du décor est par ailleurs le prétexte à une métaphorisation du genre :

J'ai conté tout au long l'histoire de cet appartement car j'y vois le portrait d'Aline, refermée sur elle-même, mais avec une porte de trop, par où Orlanda s'est échappée. Elle ne se connaît pas, mais qui se connaît ? N'allons-nous pas tous à travers la vie dans la même ignorance de ce que nous sommes, prêts à nous ruer sur toute description de nous-même qui nous donnerait l'illusion délicieuse d'avoir une identité simple qui tient en quelques mots¹³³.

Cette exégèse faite par l'auteure elle-même nous permet de rapprocher la théorie littéraire avec la genrisation des lieux et des temps, avec le traitement littéraire qui en découle. Partant d'un « simple » lieu d'habitation, l'auteure file la métaphore vers le confort des identités rangées et triées, qu'elle dénonce fort adroitement en faisant allusion au fameux « Connais-toi toi-même » gravé sur le frontispice du temple de Delphes. Là aussi, l'auteure déconstruit – au sens premier – les clichés identitaires, refusant la facilité des identités uniques et des raccourcis.

Dans *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, le temps et l'espace n'apparaissent plus comme des données scientifiques ni comme des éléments physiques et philosophiques stables. Bien au contraire, espace et temps sont soumis au bon vouloir des geôliers qui deviennent ainsi maîtres de la vie et de la mort de leurs prisonnières. L'univers carcéral joue de la temporalité pour maîtriser ses victimes : au découpage de vingt-quatre heures pour une journée, ils répondent en accentuant l'arbitraire de cette segmentation du temps en heures, en jours, en semaines, etc. L'abolition du jour et de la nuit, les deux repères naturels du temps qui passe, se fait par l'usage de la lumière électrique qui marque le début de journées qui ne dureront tout au plus que quelques heures. Le temps devient une arme des gardes à laquelle il est impossible d'échapper ; l'évasion hors de cette temporalité distordue et inégale reposerait sur le suicide, que nous pouvons dès lors envisager comme ultime marque d'émancipation des lois humaines ; mais là encore, les gardes veillent, les prisonnières ne pourront mourir que de mort « naturelle » :

Au plus loin que je puisse retourner, je suis dans la cave. Est-ce bien cela que l'on nomme des souvenirs ? Les quelques fois où les femmes ont consenti à me raconter des moments de leur histoire, ils contenaient des événements, des allées et venues, des hommes : moi, je suis réduite à nommer souvenir le sentiment d'exister dans un même lieu, avec les mêmes personnes, faisant les mêmes choses, qui étaient manger, excréter et dormir. Pendant très

¹³³ *Ibid.*, p. 49.

longtemps, les journées se sont déroulées de façon exactement semblable, puis je me suis mise à penser et tout a changé¹³⁴.

Si la notion d'espace est bien évidemment niée par l'enfermement que les quarante personnages féminins subissent (trente-neuf codétenues et la narratrice), c'est le temps qui se voit le plus altéré par les geôliers. Le découpage solaire des vingt-quatre heures pour un jour est une acception et une intellectualisation du « temps qui passe », représentation qui, grâce à cette convention, est quantifiable et identifiable par tous. Or, Jacqueline Harpman pousse encore plus loin la construction intellectuelle du temps en décrivant ses gardiens sous les traits de « dieux », masculins, décidant arbitrairement du jour et de la nuit, comme de l'espace dans lequel les prisonnières pourront évoluer.

Au niveau de l'espace, cela est encore renforcé par une libération inopinée et sans justification : les détenues, libres du jour au lendemain, et sans que rien ne puisse expliquer la disparition soudaine des structures carcérales et de leurs représentants, se voient livrées à elles-mêmes ; le monde harpmanien devient brutalement un *monde sans dieux*. Cette brusque incursion dans l'existentialisme met les femmes en quête d'explication : ce qui était proclamé, donné, par les gardiens sans aucun sens préalable se voit soudain questionné. En accédant à la liberté physique, les personnages se doivent de bâtir un sens et de partir en quête de leurs histoires et ainsi de leur identité : en étant libres de leurs mouvements, en l'absence des contraintes antérieures, elles sont censées accéder à l'autonomie et aux responsabilités.

Pourtant, cette liberté n'est qu'un leurre car elle ne se construit vers aucun idéal et dans le non-sens le plus complet : « la liberté est le droit de faire tout ce que les lois permettent¹³⁵ » rappelle Montesquieu, mais que devient-elle en l'absence de lois ? Si les femmes échappent à la captivité, le Monde entier s'est transformé en prison, il n'y a finalement là aucun changement de condition. Elles errent sans but précis et la liberté d'action ne recèle aucun sens.

La chronologie du récit du *Labyrinthe du monde* apparaît comme variable selon le volet de l'histoire familiale de Marguerite Yourcenar. *Souvenirs pieux* suit l'avancée chronologique du temps, comme l'indiquent très nettement les titres des chapitres. L'œuvre s'ouvre sur « Accouchement » et l'histoire se poursuit sur « La tournée des châteaux » ; les deux chapitres suivants s'attacheront, quant à eux, à la description détaillée d'un oncle et de

¹³⁴ Jacqueline Harpman, *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, op. cit., 1996, p. 14.

¹³⁵ Montesquieu, *De l'Esprit des lois*, éd. Pourrat, tome 1, Livre XI, Chapitre iii - Ce que c'est que la liberté, 1831 [E.O. 1748], p. 290.

sa mère. Ainsi, l'ordonnancement classique de l'autobiographie se voit bouleversé dès ce premier tome, Yourcenar arrêtant le temps de son enfance pour remonter son cours jusqu'à la vie de sa mère.

Ce phénomène se poursuit dans le second tome : *Archives du Nord*, consacré à son père et à la branche paternelle à laquelle l'auteure se rattache. L'approche y est certes chronologique, mais l'auteure belge fait le choix de remonter au temps précédant sa naissance et de cheminer, au travers de la vie de ses ancêtres, vers sa propre naissance. La jeune Marguerite n'apparaîtra qu'à l'extrême fin du troisième et dernier chapitre « *Anankè* ». Faisons un détour par le choix de ce dernier titre qui conjugue à lui seul plusieurs facettes¹³⁶ :

Contrairement à la « mystique », la religion pose un Dieu personnel dont la paternité constitue la nature propre. Aussi, pour la comprendre, Freud s'attache-t-il à l'analyse du rapport au père. Dans *L'Avenir d'une illusion* (1927), il situe la religion dans l'économie des pulsions de l'individu. La dure nécessité (*anankè*), la puissance hostile de la nature, celle de la mort surtout, ainsi que l'irréconciliable conflit entre individu et société, imposent aux désirs une frustration sans rémission¹³⁷.

L'*anankè* signifie en grec « nécessité ». Pour les poètes et les philosophes antiques, il s'agit de la force supérieure gouvernant le destin ; c'est avec Victor Hugo que le terme trouvera une nouvelle acception, développée dans l'ensemble de son œuvre : « *anankè* des dogmes, *anankè* des lois, *anankè* des choses¹³⁸. » L'auteur ajoutera : « À ces trois fatalités qui enveloppent l'homme se mêle la fatalité intérieure, l'*anankè* suprême, le cœur humain¹³⁹ ». Ce thème préfigure la fatalité à laquelle l'Homme ne saurait se soustraire, la mort ; thème marqué plus spécifiquement par le retour le décès de Fernande après avoir mis au monde Marguerite. La rédaction du dernier volet du triptyque sera interrompue par la mort de l'auteure – Marguerite Yourcenar prévoyait encore une cinquantaine de pages pour *Quoi ? L'éternité*. Ce dernier roman prend la suite d'*Archives du Nord* et s'attache à dépeindre la vie de la fillette avec son père.

On pourrait facilement désigner cette autobiographie non-conventionnelle sous le terme de *tableaux* tant les panneaux se succèdent en se complétant. Le temps yourcenarien possède comme spécificité de s'effondrer sur lui-même jusqu'à annihiler la conception de

¹³⁶ À titre de digression, Hélène Cixous a publié, en 1977, *Ananké, Le Livre de Promethea*, dans lequel elle développe le fil conducteur déjà présent dans *Dedans* (1969) : « Cependant je découvrais les propriétés de mon âme et son langage ». Il s'agit pour l'auteure française de faire advenir une écriture féminine avec la présence du corps sexué des femmes.

¹³⁷ Antoine Vergote, « Religion – Religion et Psychanalyse » in *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], disponible sur <http://www.universalis-edu.com.scd-proxy.uha.fr:2048/fileadmin/pdf/P152501.pdf> (page consultée le 26 janvier 2012).

¹³⁸ Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, Paris, Folio, 1980 [E.O. 1866], p. 89.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 90.

temporalité, comme la chronologie spécifique qu'impose Marguerite Yourcenar à son œuvre. La fatalité, l'*anankè*, qui emporta sa mère quelques jours après son accouchement semble figer le temps et empêcher la fillette de s'assimiler à sa mère en s'ancrant dans la famille maternelle. Dans *Les Yeux ouverts : entretiens avec Matthieu Galey*, la narratrice présente un exemple d'atemporalité :

C'était le dernier homme à passer à quelqu'un la moindre tradition. Un de ses axiomes favoris, c'était « Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ? N'importe où ». Et aussi : « On n'est bien qu'ailleurs ». Non, ce n'est pas lui qui aurait songé à me passer une tradition, à supposer qu'il en eût une¹⁴⁰.

La chronologie, dans l'œuvre *Le Labyrinthe du monde*, se voit bouleversée, le temps s'est figé avec la mère de la narratrice, et avec lui, c'est la jeune fille qui se voit suspendue entre Vie et Mort. L'exemple de la non-passation de traditions produit aussi une rupture dans la continuité du temps.

Les déplacements de Zénon dans *L'Œuvre au noir* seront particulièrement nombreux, le lecteur suivant le voyage du jeune homme en Europe. Sans chercher à retracer l'itinéraire de ce voyage, c'est sur la *boucle*, annoncée dès le début de l'œuvre, que nous souhaitons nous arrêter :

« Un autre m'attend ailleurs. Je vais à lui.
- Qui ? demanda Henri-Maximilien stupéfait...
Zénon se retourna : « *Hic Zeno* », dit-il. « Moi-même¹⁴¹ ».

Hors de la figure gémellaire de cet « autre Moi », la spatialisation philosophique confère aux notions de temps et d'espace une portée existentielle, ses pérégrinations physiques n'ont finalement qu'un but : le mener à lui-même. Dès lors, la topographie des lieux et du temps qui l'accompagnent perdent leurs valeurs physiques pour devenir symboliques – nous pensons notamment ici au chapitre « La Vie immobile » qui retrace six années complètes, alors que le récit en est relativement court. Bien entendu, l'ensemble du roman converge vers la mort de Zénon, mais c'est la portée philosophique de ce voyage initiatique dans le Monde qui importe. « Le voyage ne débouche pas ici exclusivement sur la profondeur du moi qu'il modifie mais se projette également sur le monde qu'il transforme. Il devient action, poussée organisatrice, énergie de création. Il devient également lutte contre le

¹⁴⁰ Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts : Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Centurion, Le Livre de poche, 1980, p. 84.

¹⁴¹ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, op. cit., 1968, p. 20.

temps et à sa façon, une forme d'éternité¹⁴² » rappelle Elena Real, ce qui souligne les changements opérés par et sur la figure de l'alchimiste. La mort du héros yourcenarien n'apparaît pas comme une fin en soi, en continuité des idéologies alchimiques.

Auteures québécoises de langue française

Dans *La Petite poule d'eau* de Gabrielle Roy, la temporalité est en totale inadéquation avec le découpage narratif en trois parties. Si le premier et le dernier chapitre couvrent quelques semaines, la seconde partie est nettement plus étendue : la vie du personnage principal, Luzina, s'y déroule dans sa quasi-totalité. Le lecteur y voit développer en détails, non seulement la vie quotidienne au Manitoba, mais aussi les voyages de Luzina vers les villes avoisinantes. Si Gabrielle Roy ne déstructure pas le découpage genré de l'espace et du temps, le troisième et dernier chapitre, consacré au Capucin, nous semble être le prétexte à développer les thèmes chers à l'auteure, tels que le brassage ethnique, l'amour, etc. Se rejoignant à la fin de cette partie, les récits autour de la famille Toussignant et l'histoire du Capucin de Toutes-Aides font se raccorder les deux espaces / temps, comme le soulignent les repères temporels du premier et du dernier chapitres qui apparaissent nombreux et permettent une chronologie précise des événements. Mais au-delà de ce phénomène, c'est la notion de temps elle-même qui se voit mise en mots :

Peut-être est-ce, en fin de compte, l'Ailleurs qui recèle le bonheur, puisque le Manitoba fraternel et accueillant de *La Petite Poule d'eau* et de la *Rue Deschambault* sont déjà par rapport à la narratrice une recherche du temps perdu et la transformation de celui-ci en temps retrouvé¹⁴³.

L'allusion à Proust nous renvoie au Temps-personnage. Des romans de Gabrielle Roy se dégage l'impression d'un temps naturel, plus lent et plus étendu que celui produit par la culture, qui correspond à une esthétique de la nature, que nous développerons au fur et à mesure de ce travail :

La fréquentation de hauts lieux, le processus de gigantisation ou de divination qui inspire toute altitude ou toute ascension rendent compte de ce que Bachelard nomme judicieusement une

¹⁴² Elena Real Ramos, « Le Regard du voyageur (Remarques sur quelques visions dans les romans de Marguerite Yourcenar » [en ligne], in *Estudios de lengua y literatura francesas*, Université de Cadix, n° 0, 1986, p. 155-162, disponible sur <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=129111> (page consultée le 4 juillet 2012).

¹⁴³ Éva Kushner, « De la représentation à la vision du monde » [en ligne], in *Québec français*, n° 36, décembre 1979, p. 39, disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/51342ac> (page consultée le 3 juillet 2012).

attitude monarchique, liée à l'archétype lumino-visuel d'une part, de l'autre à l'archétype psycho-sociologique de la souveraine domination¹⁴⁴.

Au vu de cette théorisation de Gilbert Durand, le retour à la nature et à des cycles saisonniers correspond à un voyage intérieur vers les origines, la vie de Luzina se déroulant dans de grandes étendues sauvages, propices à la méditation ; et ses incursions dans la « civilisation » seront toutes immanquablement suivies de retour – l'espace culturel est certes attirant, mais les séjours n'y seront que brefs.

Dans le roman *Les Enfants du sabbat*, Anne Hébert s'attache, au contraire de l'auteure de *La Petite poule d'eau*, à déconstruire les acceptions du temps et de l'espace, notamment en ayant recours aux spécificités du genre fantastique. La narration devient le prétexte à pointer du doigt les conceptions patriarcales du temps et de l'espace, qui se voient ici détruites au profit d'une dénonciation de la condition féminine. Sœur Julie se trouve, dès l'ouverture du roman, dans les années 1950 dans un couvent – nous citons – « hermétiquement fermé¹⁴⁵ », dont nulle fuite n'est possible :

Le temps, goutte à goutte, coule sur nous comme sur un mur nu où l'obéissance nous ordonne de dessiner à traits précis la Passion du Sauveur. Rien n'y manque. Ni les clous, ni les fouets, ni la couronne d'épines, ni le coup de lance, ni la parfaite complicité qui nous fait à la fois victimes et bourreaux¹⁴⁶.

Pourtant, les « hallucinations » sous forme d'analepses qu'elle subit – et provoque – lui permettent de s'évader psychiquement du couvent pour retourner dans son passé et dans la cabane de son enfance. Dès le début du roman, « Tant que dura la vision de la cabane, sœur Julie de la Trinité, immobile dans sa cellule, [...] examina la cabane en détail, comme si elle devait en rendre compte, au jour du Jugement dernier¹⁴⁷. » Notons que la cabane apparaît comme un lieu miroir du couvent : l'espace y est clos et l'ordre du Monde tout aussi contraignant :

L'oraison mène à tout, à condition de pouvoir en sortir indemne. Aller et venir librement, du couvent à la montagne de B..., de la montagne de B... au couvent. Faire la navette dans les temps, des années trente aux années quarante. Sœur Julie accomplit ce voyage, de plus en plus

¹⁴⁴ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Grasset, 1969.

¹⁴⁵ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, op. cit., 1975, p. 30.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 131.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 31.

facilement, sans que personne ne s'en doute, durant l'heure de méditation quotidienne, agenouillée à la chapelle, parmi ses compagnes¹⁴⁸.

La polysémie du mot *oraison* permet un double réseau de significations, avec l'oraison religieuse incantatoire qui sous-tend les prières collectives, mais aussi avec l'oraison grammaticale qui consiste en « un assemblage de mots qui forment un sens complet¹⁴⁹ ». Cet ajustage d'éléments hétéroclites induit nécessairement une présence interstitielle, qui est un espace d'interprétation : l'œuvre hébertienne peut dès lors être envisagée comme un ensemble homogène ou au contraire comme l'alliage d'éléments étrangers. Cette fracture est notamment opérante au niveau du genre littéraire : la coloration onirique, la tonalité angoissante, les personnages en demi-teintes et la « présence » du diable amènent à un basculement vers le genre littéraire fantastique, ce qui crée l'espace nécessaire à la quête de l'identité ; il est tout à fait justifiable de percevoir ces altérations de l'espace et du temps comme des voyages dans l'imaginaire et dans le souvenir, forme poussée d'introspection et de voyage intérieur.

Ce phénomène est d'ailleurs récurrent à l'ensemble du *corpus* hébertien et aboutit à un désordre apparent de la narration : passé et présent se mêlent en un ensemble cohérent, inextricable, narré au présent de l'indicatif. Le critique Neil Bishop¹⁵⁰ rattache, dans « *Les Enfants du sabbat* et la problématique de la libération chez Anne Hébert », ces distorsions de la temporalité dans l'écriture hébertienne aux problématiques de libération et d'aliénation de ses personnages. Les déplacements imaginaires entre des univers clos n'amènent aucune libération au personnage, mais soulignent l'impossibilité de la fuite. Les œuvres d'Anne Hébert font montre de cette aliénation des femmes, les intrigues ne subissent aucun déplacement ; en fait, il ne se passe rien. La vie est suspendue dans l'attente de changements, sans que l'avenir soit réellement évoqué. Le roman *Kamouraska* s'ouvre sur l'agonie de Monsieur Rolland, le lecteur attend avec Élisabeth la mort du personnage durant 246 pages !

De plus, ces *flashbacks* ont une incidence sur le présent : Julie revient de ses voyages dans le passé en portant des stigmates de plus en plus présents au fur et à mesure du récit : elle porte les marques des sévices qu'elle a subis enfant : « On a délié sœur Julie. Sur ses poignets, la marque des sangles qui l'ont attachée. Sur le dessus de ses mains, écarlates et très nets, deux J majuscules¹⁵¹. » Un des exemples peut-être les plus marquants des altérations que subit

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 71.

¹⁴⁹ « Oraison », in *Dictionnaire Sensagent* [en ligne], disponible sur <http://dictionnaire.sensagent.com/oraisons/fr-fr/> (page consultée le 11 mars 2011).

¹⁵⁰ Neil Bishop, « *Les Enfants du sabbat* et la problématique de la libération chez Anne Hébert », in Janis L. Pallistier (dir.), *The Art and genius of Anne Hébert. Essays on her work : night and the day are one*, Madison, Farleigh Dickinson University Press, 2001, p. 54.

¹⁵¹ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, op. cit., 1975, p. 97.

l'espace-temps est peut-être celui de la scène du viol de la fillette par Adélard, son père et figure maléfique, associée au diable :

Il [le père] lui promet, d'une voix à peine audible, de lui accorder tout ce qu'elle voudrait. Comme la petite fille saignait beaucoup, le diable, en la quittant, lui dit que c'était le sang du petit cochon égorgé qui lui coulait entre les cuisses et non son propre sang. C'est à ce moment que sœur Julie de la Trinité (ayant assisté à tout le sabbat) releva son voile et se fit reconnaître du diable.
- Tu me reconnais, vieux maudit ? C'est moi, Julie, ta fille.
Elle lui demanda deux faveurs, au nom de la petite fille violée¹⁵².

Ainsi, les allées et venues temporelles et spatiales permettent à Julie d'agir sur son passé, et d'en rapporter des traces, tout en gardant sa forme adulte. Bien entendu, il est tout à fait possible d'envisager ce roman comme appartenant au genre fantastique, notamment du fait de ces voyages, mais aussi grâce à l'omniprésence du « diable », des rites sataniques.

Mais pour notre part, nous aurions tendance à nous rattacher à une vision différente et à attribuer ses distorsions temporelles à des formes poussées d'introspections, dans l'imaginaire et dans le souvenir, comme tendraient à le montrer les vers suivants :

Visite ton cœur souterrain
Voyage sur les lignes de tes mains
Cela vaut bien tous les chemins du monde¹⁵³.

Dans son article « *Les Enfants du sabbat* et la problématique de la libération chez Anne Hébert », Neil Bishop fait référence à la critique canadienne Josette Ferral qui précisait les claustrations de différentes natures que subissent les personnages, majoritairement féminins, d'Anne Hébert :

À l'asservissement physique des lieux [...] s'est superposé l'asservissement à autrui. Les héros hébertiens [...] n'ont point de libre arbitre, ils ne choisissent pas, ils n'ont d'ailleurs jamais choisi ; ils sont choisis¹⁵⁴.

Relevons d'ailleurs que ces caractéristiques ramènent ces personnages femmes vers les grandes figures tragiques, telles Antigone ou Électre, aux prises avec leurs destins. Dans cette optique, c'est bien la libération par le voyage intérieur qui se fait porteuse de sens. Ce ne sont pas tant les déplacements spatio-temporels qui sont vecteurs d'une émancipation dans ce phénomène, mais plutôt les possibilités de récits rétrospectifs qu'ils rendent possibles.

¹⁵² *Ibid.*, p. 45.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 45.

¹⁵⁴ Cette citation est une source de seconde main. Josette Ferral, « Clôture du moi, clôture du texte dans l'œuvre d'Anne Hébert », in *Littératures*, vol. 20, 1975, p. 105.

D'ailleurs, et comme nous l'avons souligné précédemment, Julie n'interviendra en aucun cas pour tenter de changer le cours des événements, mais elle sera profondément changée par ces prises de conscience de sa propre histoire ; c'est finalement en acceptant son passé qu'elle parviendra à se définir et à se positionner – pour rester dans le lexique spatial.

Quant au second roman de notre *corpus*, il met en scène les pérégrinations de Pierre Cardorai dans le Grand Nord canadien, parti en quête de sa Montagne, métaphore de la création. Cette errance qui caractérise l'œuvre *La Montagne secrète* correspond à « un mode d'expression de l'imagination et de la sensibilité¹⁵⁵ », car les premières errances sont d'abord issues de son imagination :

[...] la fin du fleuve, l'extraordinaire delta, de plusieurs manières à la fois : couvert de pétrels de l'Arctique, dans le fracas des glaces – peut-être, au contraire, dans un solennel silence, ou encore entre des banquises ou même sans rives – le Mackenzie entrant enfin dans l'océan glacial. Là-bas, selon la carte, se trouvait déjà un dernier petit village : Aklavik. Il surprit que ce mot était déjà inscrit dans sa tête, dans son cœur. Quel homme était-il donc pour avoir cette faim des endroits perdus¹⁵⁶ !

Avant de céder la place au voyage, solitaire, proprement dit : « Puis, sur ces rives cessa de retentir la voix humaine [...]. En une immense et solitaire région il parut. Et quoiqu'il fût brisé du regret de ses liens humains, son âme lui sembla ici se reposer comme auprès du cœur sauvage de ce monde¹⁵⁷. » Ce roman tient finalement plus du *Bildungsroman* que du roman d'aventures, car, pour reprendre les termes d'André Brochu dans « Le schème organisateur de *La Montagne secrète* », Pierre effectue un « voyage vers soi¹⁵⁸ ». Nous assistons là aux premières résurgences d'un niveau métaphorique dans l'écriture royenne : au-delà de toute quête esthétique, la création qu'elle soit picturale ou littéraire, recèle une dimension identitaire.

Auteures suisses de langue française

Ce phénomène d'émancipation des carcans sociaux et des rôles genrés est récurrent à l'ensemble du *corpus*, sans toutefois basculer vers le fantastique comme cela est le cas dans *Les Enfants du sabbat*. Nous retrouvons ainsi un phénomène analogue au niveau de l'écriture rivazienne.

¹⁵⁵ Jack Warwick, *L'Appel du Nord dans la littérature canadienne-française*, Montréal, HMH, 1972, p. 142.

¹⁵⁶ Gabrielle Roy, *La Montagne secrète*, op. cit., 1961, p. 30.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 63.

¹⁵⁸ André Brochu, « Le schème organisateur de *La Montagne secrète* », in *Études littéraires*, vol. 17, n° 3, 1984, p. 535.

Le cadre du roman *Jette ton pain* d'Alice Rivaz consiste une simple pièce dans laquelle l'héroïne, Christine, écrit deux entrées de son journal intime ; c'est par la pensée et le souvenir que les mouvements spatio-temporels pourront prendre corps. Les personnages de ce roman sont mus par les seules dérivations de la mémoire : la quête identitaire de Christine a lieu dans un cadre exigü et confiné (deux nuits dans une unique pièce). Cette clausturation du récit-cadre contraste vivement avec les mouvements incessants des diégèses et des jeux narratifs qui altèrent la temporalité du roman. Alice Rivaz élève d'ailleurs la notion proustienne de temps au rang de véritable personnage / allégorie ; ce tend à prouver l'usage de la majuscule dans les différentes occurrences du « Temps ». Cet usage qui personnifie le temps en lui donnant corps n'est pas sans rappeler le *Winter's Tale* de William Shakespeare, où le Temps¹⁵⁹ intervient dans la pièce et prend la parole. Ce *topos* prend un sens nouveau après la mort de Madame Grave, la notion de « temps qui passe » scande le texte et devient un *leitmotiv* entêtant. La mort oblige Christine à mener une réflexion sur le temps et à questionner ce qu'a été sa vie ; c'est seulement après avoir accepté ce regard sur elle-même qu'elle pourra écrire : « Et peut-être cette sorte de temps d'arrêt était-il nécessaire pour qu'elle se mit enfin à écrire¹⁶⁰ ».

Cette notion de temps figé et d'*arrêt sur images*, qui apparaît comme une récurrence dans notre *corpus*, permet une juste distance entre le sujet et sa propre histoire. En accélérant ou en immobilisant le temps, par le biais de la mémoire et de l'imagination, les femmes se réapproprient la construction du temps qui n'obéit dès lors plus aux lois, dites naturelles, des vingt-quatre heures : se faisant, elles recréent une temporalité en propre, particulière, qui tient compte de réalités féminines.

L'écriture d'Alice Rivaz semble paradoxalement répondre aux règles qui sous-tendent l'écriture patriarcale, où le *Féminin* est soumis à un temps cyclique et à un espace clos, mais la mémoire permet aux personnages de s'extraire de ce temps figé.

De plus, et nous faisons là une digression, ce traitement de l'espace et du temps nous semble lié avec les arts cinématographiques et photographiques, tels que Roland Barthes les a

¹⁵⁹ La critique shakespearienne s'est très largement penchée sur les sources d'inspiration de l'auteur et les intertextualités de son œuvre. Delphine Lemonnier-Textier précise que « souvent chez Shakespeare, ce sont les sources de la pièce qui livrent une partie des clés. La figure emblématique du Temps se situe déjà chez Greene dans la tradition poétique du *Triomphe du temps* de Pétrarque, dont les *Trionfi* figuraient également parmi les sources d'inspiration les plus prisées par les graveurs et les peintres. ». Delphine Lemonnier-Textier, Guillaume Winter, « Avant-propos. *The Winter's Tale* : *Imitatio, mimesis* et poétique de la théâtralité », in Delphine Lemonnier-Textier, Guillaume Winter (dirs), *Lectures de The Winter's Tale de William Shakespeare*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 10.

¹⁶⁰ Alice Rivaz, *Jette ton pain*, op. cit., 1979, p. 352.

théorisés dans *La Chambre claire* (1980) en cela que « la photographie reproduit à l'infini ce qui n'a eu lieu qu'une seule fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement¹⁶¹ » : seul l'objet de la mémoire perdure, le support s'effaçant devant lui. Dès lors, se projeter dans ces instantanés procède « d'une sorte de voyance qui semble me porter en avant, vers un temps utopique, ou me reporter en arrière, je ne sais où de moi-même [...] tout se passe comme si *j'étais sûr* d'y avoir été ou de devoir y aller. Or, Sigmund Freud parlait du corps maternel en cela qu' "il n'est point d'autre lieu dont on puisse dire avec autant de certitude qu'on y a déjà été"¹⁶² » ; thème de la *maternité* sur lequel nous reviendrons fréquemment.

On retrouve ici une caractéristique des littératures postmodernes, où la narration se place en dehors des préceptes temporeux. Dans cet *imbroglio* de voix et de genres se pose la question de l'identité. La pluralité étant au cœur de l'écriture de *Jette ton pain*, la textualité de cette œuvre recèle dans son cœur-même les notions d'altérité et de mouvement. Ainsi, « *Je* est une autre » : l'identité est d'autant plus insaisissable qu'elle est mouvante. Christine se définit entre protention et rétention, le temps seul étant garant de la pérennité de l'être. Les « carnets bleus » sont les instantanés et les projections du *Moi*, ils permettent de figer le Temps grâce à la langue.

Le Masque et le regard

La question du regard et de ce qu'il véhicule ne saurait être ignorée tant le rapport à l'Altérité sous-tend les rapports entre les sexes. C'est sur cette découverte, anthropologique, du Même et de l'Autre que se fonde la différence entre hommes et femmes. Néanmoins, la différence, ici sexuée, qui naît du regard implique une hiérarchisation, telle que la souligne Sartre dans *L'Être et le néant* (1943) : « Je suis esclave dans la mesure où je suis dépendant de mon être au sein d'une liberté qui n'est pas la mienne et qui est la condition même de mon être¹⁶³. » Le regard est donc une arme, qui permet non seulement une évaluation mais aussi un jugement. En cela, il donne à l'Autre un pouvoir de stigmatisation car il « détient le secret de mon être, il sait ce que je suis ; ainsi le sens profond de mon être est hors de moi,

¹⁶¹ Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard / Seuil, « Cahiers du cinéma », 1980, p. 14.

¹⁶² Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 342-343.

¹⁶³ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, « Tel », 1943, p. 303.

emprisonné dans une absence ; autrui a barre sur moi¹⁶⁴. » Cela est peut-être encore plus opérant dans le cas de l'identité sociale des femmes, qui, prescrite, impose des normes : la société donne l'identité, la pré-formate. Le regard, ici masculin, a la possibilité de valider ou d'invalider les comportements.

De plus – et c'est ce point-ci qui va particulièrement retenir notre attention – le corps féminin doit être soustrait aux regards, objets d'envie et de tentation, il a été considéré comme dangereux et subversif par les religions et les codes moraux. Dans la première Épître aux Corinthiens, Paul détermine l'habillement féminin qui, justement, se doit d'éviter d'attirer les regards : « Si donc une femme ne se couvre, alors, qu'elle se coupe les cheveux ! Mais si c'est une honte pour une femme d'avoir les cheveux coupés ou tondus, qu'elle se couvre¹⁶⁵. » Le corps féminin est régi par des règles strictes développées tout au long de ce Livre : « Je veux aussi que les femmes, vêtues d'une manière décente, avec pudeur et modestie, ne se parent ni de tresses, ni d'or, ni de perles, ni d'habits somptueux, mais qu'elles se parent de bonnes œuvres, comme il convient à des femmes qui font profession de servir Dieu¹⁶⁶. » Ainsi, il s'agit socialement de gommer les contours du corps féminin.

Claude Merleau-Ponty souligne l'importance donnée au corps en ce qu'il recouvre les deux facettes du regard : il est le *voyant*, l'outil par lequel est saisie l'altérité, ce qui n'est pas Moi, mais il est aussi le *vu* car il s'offre aux regards extérieurs :

L'homme ne montre pas ordinairement son corps, et, quand il le fait, c'est tantôt avec crainte, tantôt dans l'intention de fasciner. Il lui semble que le regard étranger qui parcourt son corps le dérobe à lui-même ou qu'au contraire l'exposition de son corps va lui livrer autrui sans défense, et c'est alors autrui qui sera réduit à l'esclavage. La pudeur et l'impudeur prennent donc place dans cette dialectique du moi et d'autrui qui est celle du maître et de l'esclave : en tant que j'ai un corps, je peux être réduit en objet sous le regard d'autrui et ne plus compter pour lui comme personne, ou bien, au contraire, je peux devenir son maître et le regarder à mon tour, mais cette maîtrise est une impasse, puisque, au moment où ma valeur est reconnue par le désir d'autrui, autrui n'est plus la personne par qui je souhaitais d'être reconnu, c'est un être fasciné, sans liberté, et qui à ce titre ne compte plus pour moi. Dire que j'ai un corps est donc une manière de dire que je peux être vu comme un objet et que je cherche à être vu comme sujet, qu'autrui peut être mon maître ou mon esclave, de sorte que la pudeur ou l'impudeur expriment la dialectique de la pluralité des consciences et qu'elles ont bien une signification métaphysique. On en dirait autant du désir sexuel : s'il éprouve comme une marque d'hostilité une attitude trop naturelle ou des propos trop détachés de la part de l'être désiré, c'est qu'il veut fasciner, et que l'être désiré, s'il est trop libre d'esprit, échappe à la fascination. Ce qu'on cherche à posséder, ce n'est donc pas un corps, mais un corps animé par

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 412.

¹⁶⁵ *La Bible de Jérusalem* [trad. sous la direction de L'École biblique de Jérusalem], Paris, Cerf, Desclée de Brouwer, 1 Co. 3, 6, p. 2009.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 2078.

une conscience. L'importance attachée au corps, les contradictions de l'amour se relient donc à un drame plus général qui tient à la structure métaphysique de mon corps, à la fois objet pour autrui et sujet pour moi¹⁶⁷.

La notion de possession apparaît ici comme prégnante ; le regard devient un biais de préhension à part entière qui permet de saisir les réseaux significations qui s'élaborent autour du *Féminin*. Les notions de pudeur et d'impudeur qui sous-tendent les peintures et les descriptions des corps féminins posent indirectement la question de l'écriture féminine, qui est dévoilement du *Féminin* par les femmes elles-mêmes ; et ce dans une optique d'émancipation du rôle d'objet du désir masculin. En donnant à voir un *Féminin* construit par des femmes, nos auteures en font le sujet de leurs écritures.

Parallèlement, l'espace que confère l'écriture consiste intrinsèquement en un dévoilement : la littérature devient un terrain cathartique en tension entre *cache* et *dévoiler*. Néanmoins, l'enjeu du regard dans son acception contemporaine relève d'un antagonisme : si dissimuler le corps des femmes a longtemps été une préoccupation des bonnes mœurs, l'exhibition est devenue une obligation dans des sociétés de l'image et de la transparence. Les paradoxes engendrés par la « libération corporelle » renforcent les stéréotypes fondés sur des représentations masculines des femmes. Sous un prétexte fallacieux de « liberté », on assiste actuellement à l'incorporation de codes esthétiques masculins par les femmes ; or, il nous semble que nos auteures réalisent un « fondu » dans leurs images féminines, en mêlant les injonctions sociales contradictoires quant aux corps des femmes (dissimulation / exhibition).

Auteures algériennes de langue française

Le voile avait à l'origine une double fonction de protection : tout d'abord, signaler l'appartenance d'une femme à la communauté musulmane et la mettre à l'abri de toute agression durant les *razzias*. Mais surtout, il a pour but de protéger les hommes de leurs propres pulsions sexuelles. Ainsi, ils sont donc implicitement perçus comme étant plus faibles que les femmes, on doit par conséquent mettre hors de leur vue tout objet de convoitise, qui pourrait les « pousser » à commettre des actes répréhensibles. Le voile possède plusieurs traits caractéristiques :

- 1) il cache, dissimule aux regards de l'Autre (autre = homme = danger potentiel) ;
- 2) il traduit la contrainte / soumission à la Loi de Dieu, qui se trouve du côté du patriarcat ;

¹⁶⁷ Claude Merleau-Ponty, « Le corps sexué », in *Phénoménologie de la Perception I*, Paris, Gallimard, « Tel », 1945, p. 194-195.

- 3) il permet de voir tout en restant invisible (comme on peut le voir dans l'étymologie du mot, « gommées, inexistantes », et « ne pas être visible ») Ainsi, les femmes sont reléguées au rôle de voyeuses, par nature invisibles.

Nina Bouraoui met en scène *La Voyeuse interdite*, dont le titre à lui seul explicite le paradoxe du regard ; l'auteure déclare ses intentions dans une interview :

Bien sûr, c'est un livre sur le voyeurisme, comme le titre l'indique. La scène est très restreinte et bien délimitée, elle est simple, comme un décor de théâtre : la chambre, la maison et la rue. C'est tout¹⁶⁸.

La jouissance qu'éprouve la jeune Fikria, cloîtrée dans cet espace restreint comme seul univers, la rue lui étant *interdite*, suggère la définition du voyeurisme¹⁶⁹ en tant que perversion ; pourtant, ce plaisir de la préhension par le regard est le seul qu'elle soit en droit et en mesure d'éprouver – de manière cachée. L'*Éros*, en tant que pulsion de vie, côtoie intimement *Thanatos* : la chambre dans laquelle elle vit apparaît sous le jour de l'antichambre de la mort, où elle attend patiemment, la rue étant un espace dangereux.

Le thème de la mort apparaît en corollaire de celui du regard, les deux étant éminemment présents dans l'œuvre. La jeune narratrice précise au sujet de sa sœur, Zohr, qu'elle « flirte avec la mort... et ses sourires ne sont adressés qu'à la surnoise qu'elle porte dans son dos¹⁷⁰ ». Ce *topos* de la mort clôt le récit, lors du mariage de Fikria, qui coïncide avec le décès d'un enfant. En effet, l'arrivée imminente d'un nouveau cycle qui fait entrer Fikria dans la lignée de sa mère est encore soulignée par la perte de ce *droit au regard* : « ... et pour la première fois une voyeuse se sentait regardée, mais il était trop tard ! De l'autre côté de la mer, des cloches célébraient les funérailles d'un nouveau-né¹⁷¹. »

La nouvelle claustration qui est implicitement évoquée par ce mariage opère un renversement du regard : elle passe du rôle de la *voyeuse* du titre à celui de l'*exhibée* lors du mariage. Il est effectivement « trop tard », tant la narratrice se trouve enfermée dans une temporalité cyclique dont elle ne peut s'échapper réellement. Seul le regard lui permettait de s'évader : « Voilée, il ne me reste qu'un œil pour compter les dernières secondes qui me

¹⁶⁸ Rosalia Bivona, *Nina Bouraoui : un sintomo di letteratura migrante nell'area franco-magrebina*, thèse de doctorat sous la direction de G.S. Santangelo et A.-M. Rubino, 1994, 349 p.

¹⁶⁹ Le traitement de ce thème dans l'œuvre de Nina Bouraoui semble être en lien avec le Nouveau Roman et plus précisément avec Alain Robbe-Grillet au travers de *Voyeur* (1955) et *La Jalousie* (1957). Pour de plus amples analyses, voir Ahmed Benmahamed, *L'Écriture de Nina Bouraoui : Éléments d'analyse à travers l'étude de cinq romans*, Mémoire de maîtrise sous la direction de Colette Valat, 2000.

¹⁷⁰ Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, op. cit., 1991, p. 87.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 141.

transportent vers le dernier instant¹⁷². » Mais la voyeuse se fait aussi voyante, la vision physique étant suppléée par la vision métaphysique :

Sans effort, j'arrive à extraire des trottoirs un geste, un regard, une situation qui me donnent plus tard la sève de l'aventure. L'imagination part de presque rien, une fenêtre, un trolley, une petite fille et son curieux sourire, puis, là, s'étale devant moi un nouveau tapis d'histoires tissé de mots et de maux que je stoppe avec un nœud grossier : je ne suis pas dupe de ma vision des choses. Ma rue est le support de l'aventure, la trame, l'obscur tableau où s'inscrit une prose indéfinissable pour le badaud¹⁷³.

La jeune narratrice crée une faille dans le réel et le quotidien, insupportables, dans laquelle elle s'engouffre par le biais de l'imaginaire. À l'instar de l'écriture littéraire – dont le champ lexical est d'ailleurs massivement présent –, Fikria se laisse aller à cette réalité autre qui rend la première supportable. Il nous semble que ce phénomène procède d'une mécanique similaire à celle d'Anne Hébert, l'onirisme se faisant vecteur de désaliénation mentale – à défaut d'une déclausturation physique.

Quant à Assia Djébar, son écriture oscille entre dévoilement et dissimulation. Au contraire de *La Voyeuse interdite*, Djébar rend compte d'une réalité souvent polémique en Occident, le voile (*tchador*) est synonyme de libération en cela que « les femmes voilées sont d'abord des femmes libres de circuler, plus avantagées donc que des femmes entièrement recluses¹⁷⁴. » Il s'agit donc pour nous de nous attacher aux thèmes littéraires du visible et de l'invisible en oubliant les présupposés culturels occidentaux. N'oublions pas que le voile est un élément important dans la culture arabe. La captation par le regard devient un leitmotiv qu'elle développe et enrichit grâce à des effets visuels :

Une lucarne dans le plafond de l'ogive élargie ; voûte ancienne qui aurait pu être celle d'une abbaye. Qui, la nuit, pouvait se cacher là, s'interrogea-t-elle ? Qui mêlerait ses pleurs de silence à l'eau suintante ?... Mystère de cet univers d'eau souterraine¹⁷⁵.

Cette scène survient dans un bain de vapeur qui brouille les contours de la perception : Anne des *Femmes d'Alger dans leurs appartements* (1980) ne voit plus qu'à travers un « écran de brouillard ». Ainsi, le regard de l'Occidentale est rendu par la métaphore : il ne voit pas, il scrute à travers une opacité, socioculturelle, et croit deviner.

¹⁷² *Ibid.*, p. 143.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 9-10.

¹⁷⁴ Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leurs appartements*, op. cit., 1980, p. 165.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 43.

Mais le regard djebarien permet aussi la mise en exergue des interdits et des immanquables transgressions qui les accompagnent. Si, comme nous l'avons analysé, les corps féminins sont intimement reliés à l'espace :

Après s'être longtemps dissimulé, le corps se dévoile jusqu'à l'exhibition, exprimant le passage de l'affectif au charnel, la fusion des sens, le désir qui ne demande qu'à être exacerbé. Et, pour retrouver ses liens intimes avec la nature, le ciel, le soleil, la caresse du vent, il s'offre d'abord au regard. Le lecteur est alors invité à redécouvrir le spectacle des traces que laissent dans l'espace les diverses expressions des corps qui se dévoilent¹⁷⁶.

Les corps en mouvement, perçus par le lecteur, non sans une certaine charge érotique, accèdent donc à leur réhabilitation par le regard : les femmes semblent conquérir leurs identités car elles sont saisies par le regard qui, dès lors, en trace les frontières et les contours. C'est en cela que réside le pouvoir subversif du regard tel qu'Assia Djébar le dépeint.

De plus, nous retrouvons les *topoi* du *Voir sans être vue* et du carnaval : « Ce "voile / travestissement", j'ai fini, plus tard, à plus de quarante ans, par le voir pourtant ainsi [...]. "C'est un fantôme !" [...] "Une femme-fantôme !" »¹⁷⁷ ». Assia Djébar joue de l'interdit culturel musulman qui prohibe la visibilité du corps en développant ce thème tout au long de l'œuvre. Néanmoins, cette invisibilité du corps des femmes lui permet d'échapper au voyeurisme des hommes, dont le regard transperce à la manière de Méduse dont le pouvoir réside dans le regard qui ne peut être soutenu. Les personnages féminins se voilent pour se tenir hors de portée du regard – et non de la vision. Enfin, le thème de l'œil, si cher à Assia Djébar, a été identifié par la psychanalyse à l'organe sexuel masculin, en cela que « l'œil et le regard, telle est pour nous la schize dans laquelle se manifeste la pulsion au niveau du champ scopique¹⁷⁸. » La pulsion scopique, irrépressible, vise à la jouissance en saisissant l'objet par le regard et c'est en cela qu'elle est comparable à la pulsion sexuelle :

Cette schize entre l'œil et le regard recoupe celle de l'imaginaire et du réel selon la logique lacanienne. Le réel est le domaine de la pulsion qui ne se saisit que lors de sa satisfaction, de la *Schaulust*, la jouissance du regard. Notre monde de la perception visuelle est de l'ordre de l'imaginaire tout en étant structuré et soutenu par le symbolique. Il est un monde d'images dont le prototype nous est donné par le miroir et dont la géométrie et la perspective nous sont données par le symbolique¹⁷⁹.

¹⁷⁶ Baïda Chikri, *Assia Djébar : Histoires et fantaisies*, Paris, Université de la Sorbonne, PUPS, 2007, p. 52.

¹⁷⁷ Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent: en marge de ma francophonie*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 101.

¹⁷⁸ Jacques Lacan, *Séminaire XI, Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, « Points », 1973, p. 70.

¹⁷⁹ Antonio Quinet, *Le Trou du regard* [en ligne], disponible sur http://lacanian.memory.online.fr/AQuinet_Troureg.htm#_ftn1 (pages consultées le 24 mai 2008).

L'auteur présente dans cet article la conclusion de sa thèse *L'Objet du regard en philosophie* (1998).

Nous retrouvons ici le phénomène que Lacan nommait « la schize de l'œil et du regard¹⁸⁰ », au travers de la notion *die Schaulust*, i.e. littéralement, la jouissance du regard. Si les codes corporels sont régis par un patriarcat dur, le corps de la narratrice – dont le statut sera discuté plus loin – du *Quatuor Algérien* demeure bien présent : Assia Djébar, en s'y mettant en scène par l'écriture, s'y dé-voile en s'offrant au regard du lecteur.

Néanmoins, dans l'autobiographie djébarienne, les narratrices sont réunies sous un même *Je* de la première personne, ce qui, à nos yeux, revient à noyer le concept même d'*identité* dans une pluralité inextricable. Monolithique, l'identité patriarcale devient impropre à traduire des identités féminines, multiples et en mouvement, et devient donc *un masque*, Assia Djébar soulignant l'étroite relation entre écriture et dévoilement dans *L'Amour, la fantasia* :

L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse en fiction, du moins tant que l'oubli des morts charriés par l'écriture n'opère pas son anesthésie. Croyant « me parcourir », je ne fais que choisir un autre voile. Voulant, à chaque pas, parvenir à la transparence, je m'engloutis davantage dans l'anonymat des aïeules¹⁸¹ !

Nous voyons ici se profiler un (faux) paradoxe de l'autobiographie djébarienne : en démultipliant, de manière presque exponentielle, les instances énonciatives liées par un Je-féminin unique, Assia Djébar donne à voir une constellation d'identités qui nous semble être un ré-union du *Féminin*. Ce n'est pas là tant un voile qui recouvre l'identité, mais plutôt une *périphrase* qui tend à la définir par ses contraires et ses antagonismes. Le concept tout entier devient résistance.

Au-delà du thème du voile islamique – récemment promu au rang de préoccupation nationale en France – se dessinent d'autres voiles, ceux-là narratifs. C'est en s'appuyant sur la diégèse qu'Assia Djébar entretient un flou sur sa propre voix dans le texte. Le plus souvent homodiégétique et extérieure, la narration dans *L'Amour, la fantasia* connaît de brusques sursauts, dont l'exemple le plus frappant intervient dès la première page : « Voilez le corps de la fille nubile. Rendez-la invisible. Transformez-la en être plus aveugle que l'aveugle, tuez en elle tout souvenir du dehors¹⁸². » L'usage de l'impératif se fait extrêmement violent, car l'identité de l'énonciateur(trice) n'a pas été révélée précédemment.

¹⁸⁰ Tony Brachet, *Le Troisième œil* [en ligne], disponible en ligne sur www.cercles.com/n1/brachet.pdf (pages consultées le 24 mai 2008)

¹⁸¹ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 243.

¹⁸² *Ibid.*, p. 11.

L'image du labyrinthe, dans l'écriture de Marguerite Yourcenar, outre la référence explicite aux principes alchimiques, apparaît comme un *topos* proche de celui du masque. La métaphore qui lie étroitement l'image du labyrinthe avec le cheminement personnel apparaît comme évidente, comme le souligne Maria-José Vazquez de Parga¹⁸³. Il nous semble que le lien entre *masque* et *labyrinthe* se développe dans cette idée d'une quête vers une vérité, une définition des identités. « Opacité au cœur de la rationalité¹⁸⁴ » dira Jacques Poirier, en traitant du labyrinthe littéraire, formule qui pourrait s'appliquer aux identités féminines.

Entre le triptyque familial, dont le titre seul suffirait à le rattacher au thème du labyrinthe, et *L'Œuvre au noir* se détache une forme archaïque intimement liée à des connotations spirituelles. L'auteure belge guide son lecteur dans les méandres familiaux à travers l'espace et le temps, à l'instar du philosophe Zénon qui sait « qu'il ne sortira du labyrinthe qu'à la fin des temps¹⁸⁵ » : se perdre dans les détours, les sinuosités et les impasses fait bien partie du domaine de l'expérience personnelle mais marque aussi des altérations du temps. Ce lien intime au temps a été explicité par Mircea Eliade qui souligne le lien avec la symbologie et le chamanisme. Invariant anthropologique, le labyrinthe :

conduit aussi à l'intérieur de soi-même, vers une sorte de sanctuaire intérieur et caché, dans lequel siège le plus mystérieux de la personne humaine, aux profondeurs de l'inconscient, ne pouvant être atteint par la conscience qu'à la suite de longs détours ou d'intense concentration [...]. C'est là, dans cette crypte, que se retrouve l'unité perdue de l'être qui s'était dispersé dans la multitude de ses désirs¹⁸⁶.

Paradoxalement, ce thème apparaît comme récurrent dans l'œuvre yourcenarienne, dont l'illustration la plus nette reste *Qui n'a pas son Minotaure ?* (1971) dans lequel l'auteure met en relation directe ce motif mythique et la rencontre avec Soi¹⁸⁷. S'impose alors une question : « Qu'est-ce qui se trouve au centre du *Labyrinthe du monde ?* » Fondamentalement, le labyrinthe est la figure alchimique du grand Œuvre, que nous pouvons mettre en lien direct avec la création artistique, et donc l'écriture. Il s'agit pour celui ou celle qui entre dans le labyrinthe de réussir une série d'épreuves initiatiques, à commencer par la désagrégation,

¹⁸³ Voir Maria-José Vazquez De Paragua, *Le Labyrinthe Marguerite Yourcenar*, Université de Ténérife, Instituto de Canarias, 1971, p. 41-51.

¹⁸⁴ Jacques Poirier, « Perdre le fil : Labyrinthes de la littérature française moderne », in *Almatea, Revista de mitocritica*, vol. 1, 2009, p. 222.

¹⁸⁵ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, op. cit., 1968, p. 385.

¹⁸⁶ Marie-Louise von Franz, « Le processus d'individuation », in Carl Gustav Jung (dir.), *L'Homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1964, p. 170.

¹⁸⁷ Jacques Poirier, « Perdre le fil : Labyrinthes de la littérature française moderne », op. cit., 2009, p. 219.

pour accéder en son point central, où se trouve le Minotaure. Ainsi, la recherche philosophale de Zénon fait écho à la quête d'Absolu de l'auteure dans *Le Labyrinthe du monde* :

L'image du labyrinthe s'offre donc à nous comme emblématique du travail entier de l'Œuvre, avec ses deux difficultés majeures : celle de la voie qu'il convient de suivre pour atteindre le centre, – où se livre le rude combat des deux natures –, l'autre, du chemin que l'artiste doit tenir pour en sortir. C'est ici que le *fil d'Ariane* lui devient nécessaire, s'il ne veut errer parmi les méandres de l'ouvrage sans parvenir à en découvrir l'issue¹⁸⁸.

Fulcanelli souligne le trait commun qui lie la narratrice du *Labyrinthe* et le philosophe qui « ne sortir(a) du Labyrinthe qu'à la fin des temps¹⁸⁹ » : leurs vies représentent une lente transformation vers un nouvel état. C'est finalement la rencontre avec soi-même qui se dissimule sous la recherche et le combat du Minotaure ; comme tend à le prouver le sous-titre de la préface à la première édition de *Qui n'a pas son Minotaure ?* qui était initialement intitulé : « Aspect d'une Légende et Fragment d'une autobiographie¹⁹⁰ ». En revenant vers le thème du masque, indépendamment de son lien avec le Labyrinthe, le *topos* du regard nous semble aussi impliquer un changement de point de vue dans *L'Œuvre au noir*. L'objet regardé n'étant, bien évidemment, pas le même, selon l'angle d'où il est saisi par le regard :

Au réveil, il crut apercevoir contre son visage une bête extraordinairement mobile, insecte ou mollusque qui bougeait dans l'ombre. Sa forme était sphérique ; sa partie centrale, d'un noir brillant et humide, s'entourait d'une zone d'un blanc rosâtre ou terne ; des poils frangés croissaient sur la périphérie, issus d'une sorte de molle carapace brune striée de crevasses et bossuée de boursouflures. Une vie presque effrayante habitait cette chose fragile. En moins d'un instant, avant même que sa vision pût se formuler en pensée, il reconnut que ce qu'il voyait n'était autre que son œil reflété et grossi par la loupe, derrière laquelle l'herbe et le sable formaient un tain comme celui d'un miroir. Il se redressa tout songeur. Il s'était vu voyant ; échappant aux routines des perspectives habituelles, il avait regardé de tout près l'organe petit et énorme, proche et pourtant étranger, vif mais vulnérable, doué d'imparfaite et pourtant prodigieuse puissance, dont il dépendait pour voir l'univers. Il n'y avait rien de théorique à tirer de cette vision qui accrût bizarrement sa connaissance de soi, et en même temps sa notion des multiples objets qui composent ce soi. Comme l'œil de Dieu dans certaines estampes, cet œil humain devenait un symbole. L'important était de recueillir le peu

¹⁸⁸ Fulcanelli, « Chapitre I : Le Mystère des Cathédrales », in *Le Mystère des Cathédrales et l'interprétation ésotérique des symboles hermétiques du grand œuvre* [en ligne], Paris, Fayard, 1925, disponible sur <http://www.psychanalyse-paris.com/Le-Mystere-des-Cathedrales.html> (page consultée le 1er février 2012). Relevons que cet ouvrage a été à l'origine de débats historique houleux tant son auteur apparaît mystérieux et ses recherches soumises à caution. Les hypothèses vont bon train quant à savoir qui se cache réellement derrière ce pseudonyme.

¹⁸⁹ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, op. cit., 1968, p. 39.

¹⁹⁰ Voir Vassiliki Dicopoulou, in Camillo Faverzani (dir.), *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires de Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 1995, p. 42.

L'auteur de l'article précise que, par la suite, Marguerite Yourcenar modifiera le sous-titre qui sera alors : « Aspect d'une Légende et Histoire d'une pièce ».

qu'il filtrerait du monde avant qu'il fût nuit, d'en contrôler le témoignage et, s'il se pouvait, d'en rectifier les erreurs. En un sens, l'œil contrebalançait l'abîme¹⁹¹.

Cette longue description, située à la fin de l'œuvre, donne précisément à voir la vision, philosophique et alchimique. Comme le laissait déjà entrevoir le traitement du temps et de l'espace, qui acquièrent valeur de métaphores, la vision dépasse les fonctions de l'organe de la vue pour aboutir à des représentations mentales du monde. Le regard acquiert donc une portée immatérielle, et c'est bien un voile d'illusions qui se déchire dans ce roman yourcenarien :

Le regard de Zénon apparaît ainsi plus absorptif que projectif, ou plutôt à la projection se superpose l'absorption. Le mouvement dominant n'est pas celui de l'œil vers l'univers mais plutôt celui de l'univers vers l'œil, symbole de la perception visuelle et de la connaissance¹⁹².

Cette duplication de l'œil, relevée par Elena Real, qui devient à la fois objet et sujet du regard, illustre le pouvoir du Moi qui en vient à saisir le Monde et à se saisir par la pensée. Nous retrouvons ici les thèmes chers à l'auteure qui déconstruit les préceptes manichéens et les conceptions binaires de « vrai / faux », « bien / mal » et de domination.

Si le regard n'apparaît qu'indirectement dans *Orlanda*, le roman *Moi qui n'ai jamais connu les hommes* lui laisse au contraire une large place, en tant que réflexion presque sartrienne :

Nous étions quarante à vivre dans cette grande salle souterraine où personne ne pouvait se dissimuler aux autres [...]. Personne n'échappait au regard et nous étions habituées à satisfaire nos besoins naturels les uns devant les autres. Au début – cela m'a été raconté, mes souvenirs n'allaient pas jusque là – les femmes en étaient extrêmement dérangées, elles imaginèrent de se former en rempart pour isoler celle qui excréta, mais les gardes l'interdirent, aucune ne devait jamais être hors de vue [...]. Les vieilles maugréaient furieusement, elles parlaient d'indignité et d'être ravalées au rang de la bête. Si tout ce qui nous différencie des bêtes est de se cacher pour déféquer, la condition humaine me paraît tenir à peu de choses, pensais-je¹⁹³.

« L'enfer, c'est les autres¹⁹⁴ » pourrait-on dire, l'absence d'intimité revient à être sous le regard d'autrui, assujetti à lui, de manière constante et sans pouvoir s'en désaliéner – ce qui

¹⁹¹ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, op. cit., 1968, p. 241.

¹⁹² Elena Real Ramos, « Le regard du voyageur (remarques sur quelques visions dans les romans de Marguerite Yourcenar) », op. cit., 1986, p. 159.

¹⁹³ Jacqueline Harpman, *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, op. cit., 1996, p. 25.

¹⁹⁴ Jean-Paul Sartre, *Huis-Clos*, Paris, Gallimard, 2000, p. 92

« L'enfer c'est les autres » a été toujours mal compris. On a cru que je voulais dire par là que nos rapports avec les autres étaient toujours empoisonnés, que c'était toujours des rapports infernaux. Or, c'est tout autre chose que je veux dire. Je veux dire que si les rapports avec autrui sont tordus, viciés, alors l'autre ne peut être que l'enfer. Pourquoi ? Parce que les autres sont, au fond, ce qu'il y a de plus important en nous-mêmes, pour notre propre

n'est pas sans lien avec *Huis-clos* (1944) de Jean-Paul Sartre. Jacqueline Harpman paraît explorer, dans cette œuvre, la démonstration sartrienne et dépeindre un monde, dans lequel seule la notion de *communauté* a sa place, toute individualité étant proscrite : l'expression essentialiste de « la Femme » devient palpable du fait que les quarante femmes ne puissent être distinguées les unes des autres ; comme nous le verrons *infra*, l'identité de la jeune narratrice se construira sur la mémoire collective des détenues et non sur sa propre expérience.

Plus encore, cet univers carcéral devient le prétexte à traiter de l'Humanité, ou en tout cas, de cette moitié d'humanité tronquée. C'est une double réflexion générale qui sous-tend ces mentions du regard : d'un côté, l'auteure aborde explicitement la question de la condition humaine et de sa définition, de l'autre ce sont les hommes – geôliers masculins – qui détiennent le pouvoir et peuvent donc maîtriser les détenues par le regard. Pouvoir de préhension à part entière, la vue renvoie le *Féminin* vers le rang d'objet à part entière, lui niant tout accès à celui de sujet.

Auteures québécoises de langue française

Un même phénomène se retrouve quand nos auteures traitent de la religion chrétienne. Les coiffes des sœurs équivalent au *tchador* arabe, et ces deux habits ont en commun qu'ils empêchent de voir (et non d'être vue !). Dans *Les Enfants du sabbat*, mettant en scène un couvent de religieuses, l'habit traditionnel est un *topos* à part entière :

Je n'ai plus l'énergie, ni même le désir, de glisser un œil de profil, à travers ma coiffe. Dieu le veut sans doute ainsi, afin que je renonce à toute image qui pourrait me venir de la ville. Je n'ai plus qu'à traverser le monde, comme une aveugle, continuer à croire à l'ombre possible de Dieu [...]. Au contraire, toute sa personne, emmaillotée de linge et de drap, semble dans un état d'éveil suraigu¹⁹⁵.

Dans cet extrait aussi, le pouvoir du regard est clairement énoncé par l'auteure. Sœur Julie a pris le voile, ce dernier procédant à la manière du *hijab* musulman : entre protection et humilité, il ne laisse entrapercevoir que le visage et notamment les yeux. En renonçant à exercer son pouvoir de préhension par le regard, sœur Julie paraît sombrer dans une cécité

connaissance de nous-mêmes. Quand nous pensons sur nous, quand nous essayons de nous connaître, au fond nous usons des connaissances que les autres ont déjà sur nous, nous nous jugeons avec les moyens que les autres ont, nous ont donné, de nous juger. Quoi que je dise sur moi, toujours le jugement d'autrui entre dedans. Quoi que je sente de moi, le jugement d'autrui entre dedans. (Extrait audio et texte de Jean-Paul Sartre, *Huis clos*, Groupe Frémeaux Colombini, 2010 [texte de 1964], 5mn54)

¹⁹⁵ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, op. cit., 1975, p. 16.

symbolique, au point que même le *Je-féminin* de la première personne s'efface. Ce changement de focalisation inscrit dans le texte même la perte du regard.

L'habit des religieuses procède de l'uniforme, et c'est en cela que ce costume peut être considéré comme l'avatar du masque, qui efface les limites de l'identité personnelle pour faire entrer l'individu dans une identité collective. Julie manifeste dès l'ouverture du roman sa volonté de perdre son identité personnelle en entrant dans les ordres pour :

devenir pour l'éternité une religieuse comme les autres, me perdre parmi les autres et ne plus donner prise à aucune singularité. Une petite nonne interchangeable, parmi d'autres petites nonnes interchangeables, alignées, deux par deux, même costume, mêmes gestes, mêmes petites lunettes cerclées de métal. Si vous l'exigez, j'en porterai aussi, quoique j'aie une vue perçante. Un dentier aussi, si vous voulez, bien que j'aie des dents solides et éclatantes. Un visage lisse, sans aucune expression de joie ou de peine, nivelé, raboté, effacé¹⁹⁶.

Il s'agit donc pour sœur Julie de se « fondre dans la masse ». On retrouve cette même notion de désir d'uniformité tout au long du roman, pourtant sa volonté sera vaine : quoi qu'elle fasse pour effacer son individualité, cette dernière reprendra toujours le dessus. L'intrigue hébertienne repose sur cette tension entre *inné*, sa naissance dans une famille de sorciers, et *acquis*, son expérience au sein du couvent du Précieux-Sang.

C'est finalement une même volonté de « masquer », dans le sens d'endosser un masque / un autre visage, qui amène Flora Fontanges dans *Le Premier jardin* à se modifier sous l'influence des rôles qu'elle incarne. Elle devient littéralement les personnages qu'elle joue, et ces masques procèdent comme autant de prismes révélant l'identité :

Longtemps, Flora Fontanges a été une voleuse d'âme, dans les hôpitaux, dans les asiles, dans la rue, dans les salons, dans les coulisses, à l'affût des mourants et des bien-portants, des innocents et des fous, des gens ordinaires et des autres qui sont plein de prétention, de ceux qui sont masqués et de ceux qui avancent à découvert, le visage nu comme la main, de ceux qui sont sans amour et des autres qui rayonnent de passion débordante, comme des ostensoirs. Elle leur prend leurs gestes et leurs tics, leur façon de pencher la tête et de baisser les yeux, elle se nourrit de leur sang et de leurs larmes. Elle apprend à vivre et à mourir¹⁹⁷.

À la manière d'un parasite, la jeune femme absorbe et incorpore les identités autres, ce faisant, elle nourrit et définit la sienne propre. Nous retrouvons ici une instabilité fondamentale de l'identité qui, plurielle, se saisit dans le mouvement. Le paradoxe d'un masque-révéléur prend ici tout son sens. Il nous semble que nous sommes en présence d'un phénomène similaire à celui issu de la poly-narration d'Assia Djebar : l'identité de Flora

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹⁹⁷ Anne Hébert, *Le Premier jardin*, op. cit., 1988, p. 81.

Fontanges prend naissance dans le phénomène de *mimesis*. La reproduction des personnages, mais aussi des voix, rend compte d'une construction identitaire palimpsestique ; la jeune femme perd son « identité de naissance » – orpheline et adoptée, cette identité première était déjà une « identité d'emprunt » – au profit d'une élaboration consciente et multiple de Soi.

Auteures suisses de langue française

Le diptyque *Deux passions* de Corinna Bille aborde la thématique du regard sur le *Féminin* – relevons d'ailleurs que les personnages masculins sont peu nombreux dans ces deux nouvelles. Une des nouvelles de *La Demoiselle sauvage*, exclusivement consacré au thème du masque, « Carnaval », paraît être la plus à même d'illustrer notre propos. À l'origine païenne, cette fête recouvre une signification rituelle qui visait à symboliser le chaos précédent tout renouveau, le début de l'année étant alors situé en mars. Étymologiquement, ce nom commun est italien mais il a conservé ses racines latines : *carna levare*, ce qui signifie littéralement « enlever la chair ». La nouvelle de Corinna Bille semble procéder par métaphore, son carnaval enlève l'enveloppe, sociale, qui recouvre l'individu laissant à nu son « être véritable ». Si l'histoire débute par une fête de village valaisanne, l'événement tournera rapidement au drame : les personnages s'enlisent dans des comportements de plus en plus emportés, dissimulés par leurs masques et encouragés par l'alcool et les excès. Nous sommes loin des masques que théorisait Mikhaïl Bakhtine, synonymes de joie et de bonhomie qui participent à l'euphorie collective :

L'individu se sent partie indissoluble de la collectivité, membre du grand corps populaire. Dans ce tout, le corps individuel cesse, jusqu'à un certain point, d'être lui-même : on peut, pour ainsi dire, changer mutuellement de corps, se rénover (au moyen des déguisements et masques). Dans le même temps, le peuple ressent son unité et sa communauté concrètes, sensibles, matérielles et corporelles¹⁹⁸.

Paradoxalement, c'est bien l'identité qui apparaît quand les masques sont levés car l'anonymat garantit la sécurité et surtout l'impunité des « fauteurs de troubles » : « Les hommes, à force de s'observer mutuellement, moisissent dans cette contrainte infectée d'hypocrisie que l'on nomme la politesse. Soigneusement masqués, contenus, leurs défauts et

¹⁹⁸ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* [traduction d'Andrée Robel], Paris, Gallimard, 1970, p. 255.

leurs vices ne pouvaient se répandre librement que dans l'intimité¹⁹⁹ » et le carnaval offre justement cet espace de liberté, ou de non-droits, propre à laisser surgir les pulsions.

Ce moment propice à la transgression des codes sociaux verra la déconstruction des sexes – et non des genres ; un frère et une sœur échangent leurs vêtements et dans ce même mouvement, ils changent de sexe : « Bon, alors j'enfile. Va dans les chiottes. Tu déposes. Tu ressors avec ton manteau, j'entre, je m'habille en toi. Tu reprends mes fracs et adieu ! Moi, j'r'tourne au bal²⁰⁰. » Cette permutation, permise par le carnaval, connaîtra une fin tragique : se transformant, en apparence du moins en femme, le jeune homme sera violé :

Et quand le président est revenu près du lit de frêne, « avec entourage de frêne », il a reconnu Hector qui ne s'est pas réveillé, étendu sur la courtepoinle avec des talons de bois, sa jupe à volants déchirée, ses bas rouges. Il se tourne, le dormeur, le violé ; tintent les deux bracelets cousus de grelots, posés sur sa poitrine plate d'adolescent²⁰¹.

Le carnaval, prétexte à toutes les libertés, verra se commettre tous les excès : aucune forme de responsabilités ne peut être appliquée aux masques, car les villageois perdent leur identité civile au profit d'un personnage de leur propre composition. À mi-chemin entre le sacré et le profane²⁰², le carnaval permet des métamorphoses identitaires et la mise en jeu des pulsions de l'*Éros* et de *Thanatos*, sans toutefois que l'auteure ne se laisse aller à une vision morale ou psychologisante : l'effraction du réel par l'imaginaire, tolérée à cette période, laisse entrevoir des hommes brutaux, capables de viol et de meurtre (qui plus est, sans motivation aucune), et les personnages féminins ne sont pas en reste, car, si les masques tendent souvent au grotesque, celui du personnage secondaire de Marguerite appartient au champ de la séduction « fatale » et même la Mort se matérialisera parmi les festivaliers :

Une femme surgit, seule, très haute et fine sur ses talons de bois, avec une mantille, des volants qu'elle relève sur des jambes gainées de rouge feu ; son masque très allongé est presque une tête de mort, mais des cils verts l'ombragent [...] ²⁰³.

Le port du masque brouille les frontières des genres, des dogmes (la religion chrétienne se heurtant au paganisme), de la vie et de la mort, pour interroger finalement la nature humaine. Ce qui est construit par la culture se voit violemment ébranlé par cet « entre-

¹⁹⁹ Georges Duhamel, *Scène de la vie future*, VI,

²⁰⁰ Corinna Bille, *La Demoiselle sauvage*, op. cit., 1974, p. 88.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 92.

²⁰² Rachel Antille, *Masques et travestissement dans l'œuvre de Corinna Bille : le carnaval et les personnages masqués*, Mémoire de la Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg (CH) sous la direction de Yves Giraud, 2004, 352 p., disponible en ligne sur http://doc.rero.ch/lm.php?url=1000,10,19,20120523090010-DN/BCV_TB_12401.pdf (page consultée le 19 juin 2012).

²⁰³ Corinna Bille, *La Demoiselle sauvage*, op. cit., 1974, p. 81.

deux » qui masque les visages en même temps que, paradoxalement, il lève le voile sur les secrets.

Le thème du masque se voit aussi abordé par Alice Rivaz, et ce dès l'ouverture du roman *Le Creux de la vague* :

N'étais-je pas pareille à son âge ? Et ne le suis-je pas tout encore aujourd'hui ? Consternée devant les masques d'inconnues qui cachent désormais les visages de ses amies et plus encore devant ce masque non moins inconnu qui se prétend le sien. Elle ne s'y habituerait pas... et puis zut²⁰⁴ !...

Cette citation nous paraît emblématique de l'écriture rivazienne, qui déconstruit la *doxa* pour atteindre la *paradoxa* ; le jeu de voilement / dévoilement nous renvoie vers l'altérité constitutive du Moi. Bien évidemment, au-delà du lien avec le visage en tant que partie du corps, c'est l'être tout entier qui se dessine sous plusieurs facettes, comme le soulignent certaines expressions langagières : « nous disons couramment de certains de nos actes qu'ils ne nous "ressemblent" pas, de certains actes d'autrui qu'ils ne lui "ressemblent" pas plus²⁰⁵ » remarque Jean-Philippe Bédouin. Il nous semble que l'écriture rivazienne tend justement à dépeindre des identités complexes dont le « visage » apparaît comme une composition rhizomique, opaque à la fois pour soi et pour autrui. Néanmoins, ces visages n'agissent pas à la manière du voile, ils montrent ce qu'ils prétendent cacher, altérité et identité devenant insécables : il ne s'agit pas tant de dissimuler une prétendue nature que de montrer la complexité des identités.

Le Masculin castré

Il est possible de distinguer plusieurs périodes dans les conceptions liées aux rapports sexe / genre. La première phase repose sur la vision aristotélicienne qui est à l'origine de la répartition des valeurs selon le sexe, comme on le retrouve dans *Le Schéma synoptique des oppositions binaires* dressé par Pierre Bourdieu ou encore dans les archétypes jungiens. La dialectique entre Homme / Femme, Masculin / Féminin fonctionne sur une hiérarchie binaire où le Masculin est placé du côté mélioratif (Esprit, création) et le Féminin est rattaché à des

²⁰⁴ Alice Rivaz, *Le Creux de la vague*, op. cit., 1967, p. 11.

²⁰⁵ Jean-Louis Bédouin, *Les Masques*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », n° 905, 1961, p. 11.

valeurs *dites* négatives (Corps, procréation). En réaction, cette hiérarchisation des sexes a subi des tentatives d'équilibrage par le courant féministe universaliste, sans que pourtant la vision binaire soit remise en question. Ce sont les chercheurs constructivistes qui ont été à l'origine de la mise en cause des couples des opposés genrés, en révélant les constructions sociales qui, une fois figées dans les représentations communes, deviennent « la Réalité²⁰⁶ ».

Après ce bref rappel, nous souhaitons nous attacher à l'étude du traitement qui est fait du *Masculin* par nos auteures. Il nous semble qu'un écueil possible à cette recherche serait de ne nous focaliser que sur le seul *Féminin*, en omettant ou en niant « le premier sexe ». Il serait trop aisé d'envisager le *Masculin* comme l'opprimeur et ainsi de l'amalgamer avec l'idéologie patriarcale : de même que le *Féminin*, il reste soumis à la norme sociale qui régit les codes de comportement. Envisagé comme tel, il *subit* aussi le contrôle social et peut devenir victime des *édits patriarcaux*. Depuis une vingtaine d'années, les *Masculine's Studies* ont connu un essor assez fulgurant notamment au Canada où, dès 1992, un numéro de *Voix et images* a été intégralement consacré aux *écritures masculines* ; donc, et finalement de manière cohérente, le requestionnement du *Féminin* a entraîné l'interrogation du *Masculin* – c'est que, dans ces recherches, une hiérarchie émerge entre études consacrées aux hommes et celles dédiées aux femmes. En ce sens, le traitement littéraire du *Masculin* nous renseigne sur la vision des hommes qu'ont nos auteures, car repenser l'un des pôles revient à questionner le second : sont-ils représentés dans une vision manichéenne « bourreaux ou victimes » ou au contraire le *Masculin* fait-il lui aussi l'objet d'une remise en question des rôles sexués ?

Ce phénomène pourrait être envisagé sous l'angle d'une des applications possibles de la *sysmogénèse*. Cette dernière démontre le cercle vicieux auquel aboutit une communication impossible, faute d'être énoncée / comprise par les individus. Les comportements deviennent de la sorte persistants et s'ancrent dans la représentation sociale. Pierre Bourdieu²⁰⁷ démontre un phénomène parallèle : la Loi, forcément masculine dans les sociétés patriarcales, n'a même plus besoin de se dire, elle est autoproclamée, donc obligatoirement légitime. Intériorisée par les *dominées*, elle apparaît d'autant plus « normale » qu'elle n'est pas remise en cause, ou même discutée, par ceux / celles qui la *subissent* :

²⁰⁶ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion* [*Gender Trouble Feminism and the Subversion of Identity*, trad. Cynthia Kraus], *op. cit.*, 2005 [E.O. 1990].

²⁰⁷ Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, *op. cit.*, 1998, p. 24.

La force particulière de la sociodicée masculine lui vient de ce qu'elle cumule et condense deux opérations : elle légitime une relation de domination en l'inscrivant dans une nature biologique, qui est elle-même une construction sociale naturalisée²⁰⁸.

Il semble aussi important de souligner que les *hommes sont tout autant victimes* de la Loi que les femmes : les normes auxquelles ils doivent répondre pour accéder à la « Virilité » sont aussi contraignantes que celles qui donnent accès à la « Féminité » :

Le privilège masculin est aussi un piège et il trouve sa contrepartie dans la tension et contention permanentes, parfois poussées jusqu'à l'absurde, qu'impose à chaque homme le devoir d'affirmer en toute circonstance sa virilité²⁰⁹.

Les hommes sont aussi prisonniers de la représentation dominante : la notion d'*honneur* gouverne les conduites masculines. Tout sentiment qui est généralement prêté aux femmes est source de honte pour un homme. Les deux « univers », étant clairement codifiés, ne doivent pas se mêler, sous peine de « jeter le déshonneur » : la peur de « perdre la face » renvoie à la crainte d'être classé dans la catégorie typiquement féminine des « faibles, mauviettes, femmelettes, pédés... » Il y a donc, dans la construction de l'identité masculine, un besoin d'être reconnu par les autres hommes et de s'opposer aux femmes.

Auteures algériennes de langue française

Si les personnages masculins dépeints par Assia Djebar ne sont pas, loin s'en faut, privés de virilité – au sens agressif du terme –, la question de la *puissance masculine* n'en est pas moins centrale et omniprésente dans la narration. Les hommes qui apparaissent en premier lieu dans ce *corpus* sont des pères, des maris, des fils, en un mot, des parents proches. De ce premier constat peut être envisagé l'hypothèse d'un univers où le *Masculin* se limite à l'environnement familial : la séparation stricte entre hommes et femmes entraîne un déséquilibre dans la répartition sexuée de l'entourage. Les « autres hommes » représentent généralement des dangers potentiels, mais diffus, appartenant à un ensemble flou désigné par « les hommes ». Pourtant, la question de la virilité et de la brutalité qui lui est inhérente apparaît comme un *leitmotiv* : la peur de perdre la puissance sexuelle, physique, et sexuée, symbolique, amène à des situations violentes. Dans *Ombre sultane* (1987), nous en trouvons sans doute l'exemple le plus illustratif, le mari (désigné par les pronoms « Il / Lui », ce qui

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 40.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 74.

n'est pas sans lui conférer une certaine divinité) est « lié²¹⁰ », *i.e.* impuissant. Cette absence ou cette incapacité, honteuse, de puissance virile le déchoit de la lignée des « transmetteurs de la loi révélée, mais non écrite », et provoque le basculement vers une rage – elle aussi, impuissante.

Quant à Nina Bouraoui, une large part de la narration de *La Voyeuse interdite* est consacrée à la description du père, omniprésent, seul personnage masculin du roman, *pater familias* autoritaire et craint par les femmes qu'il tient sous son pouvoir. Il règne sans partage et annihile toute forme de bonheur : « (la) maison est le temple de l'austérité. La tendresse, la joie ou la pitié sont scalpées par le regard inquisiteur (du) père et la haine de (la) mère²¹¹. » Pourtant, derrière la cruauté sourde et brutale dont le père fait preuve, il apparaît principalement sous le jour d'un personnage pathétique, dont la violence n'est qu'une ultime preuve de faiblesse. Le père, décrit comme un « mâle-femelle²¹² » en raison d'une apparence physique ne correspondant pas aux standards de la masculinité, basculera dans une violence sans bornes à la naissance de ses filles :

Nous, filles, étions sa douleur, nos visages, nos corps lui rappelaient sa faiblesse, notre sexe, son sexe amputé, et si elle [la mère] avait toujours l'air triste c'est parce qu'elle savait l'absurdité de notre existence à part qui nous éloignait un peu plus des hommes et de nos semblables²¹³.

De n'avoir conçu que des filles condamne sa virilité, car il aurait fallu des enfants de sexe masculin pour le ré-ancrer dans le *Masculin* essentialiste. Qu'il soit « incapable » de produire le *Masculin*, et donc de se reproduire à l'identique, fait de lui un être hybride, ce qui ne saurait être toléré ; sa « virilité », ou ce qui se cache derrière cette définition n'est jamais légitimée, ni par lui-même, ni par autrui. Néanmoins, les attentes de Fikria ne seront jamais comblées du fait de son sacrifice aux normes masculines :

Tout est calme à présent. Il n'y a que lui et moi. Et encore beaucoup de choses nous séparent ! La loi, la religion, nos sexes et notre haine²¹⁴.
Je ne demandais pas grand-chose ! Un baiser, une caresse, un sourire... Je me serais même contentée d'un soupir...²¹⁵

²¹⁰ Assia Djebar, *Ombre sultane*, *op. cit.*, 1987, p. 31.

²¹¹ Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, *op. cit.*, 1991, p. 63.

²¹² *Ibid.*, p. 93.

²¹³ *Ibid.*, p. 93.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 92.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 95-96.

Incapable d'assumer une part de Soi qui serait considérée comme féminine, car ne répondant pas aux critères sociaux du *Masculin*, et impuissant à correspondre à ces dits diktats physiques et moraux, il dirigera ses frustrations sur les femmes de son entourage, peu susceptibles de s'y soustraire. Ainsi, le *pater familias* n'en finit plus de chercher un exutoire à sa colère, mais cette réponse violente continue à marquer sa propre faiblesse.

Auteures belges de langue française

Le monde dépeint dans *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, comme nous l'avons vu durant l'étude de l'espace et du temps de ce *corpus*, est un univers totalement féminin. Privé de la moitié masculine de l'humanité, le décor de cette œuvre nous apparaît comme un extrême féministe dont il dénonce l'utopie et la fatuité. Comment ne pas voir dans ce roman une contre-utopie violente, réduisant néanmoins les fantasmes et les élucubrations des féministes pour qui le renversement de la domination masculine apparaît comme une alternative ? Si le pouvoir, spatial, temporel et symbolique, est du côté des hommes, leur distance avec les détenues ne peut empêcher d'y voir une certaine forme de peur : ils ne se risquent à aucun contact. Leur pouvoir ne s'exerce qu'à distance, mais reste bien réel :

Nous savions qu'ils ne dirigeaient pas leurs coups vers nous et que les fouets ne claquaient que dans le vide de la galerie qui nous entourait, mais ce bruit nous faisait toujours peur et Colette sursauta²¹⁶.

Il nous semble que, dans cette humanité tronquée, l'omniprésence – puis l'absence – des hommes-geôliers, dont le pouvoir repose sur la vue et sur une peur latente, Jacqueline Harpman donne à voir un univers castré dans son intégralité : tout d'abord avec une domination masculine particulièrement perverse, puis avec sa disparition subite qui laisse le genre humain amputé du *Masculin*. Peut-on encore, dès lors, parler d'humanité ?

Les deux œuvres de Jacqueline Harpman se rejoignent et offrent une cohérence dans le traitement du genre sexué : *Orlanda* pose très nettement la question de la scission des sexes et ce second roman pousse encore plus loin la réflexion autour de la place des sexes et de leur acception. Néanmoins, si le premier roman pose clairement une vision en creux du *Masculin*, le second, au contraire, donne à voir un *Masculin* qui explore toutes les libertés qui lui sont inhérentes. En est-il plus libre pour autant ? La réponse de l'auteure apparaît bien plus nuancée qu'il n'y paraît en première lecture :

²¹⁶ Jacqueline Harpman, *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, op. cit., 1995, p. 26.

Je suis tout ce que maman n'a pas voulu que tu sois. Chaque fois que tu sentais sa désapprobation, tu avais peur et tu renonçais, tu voulais chasser de toi ce qui la dérangeait. Mais je dois être la preuve vivante qu'on ne chasse rien, je me suis lentement accumulé en toi au fil des années. Tu étais toujours triste²¹⁷.

Cette part masculine d'Aline, Lucien, est certes évadée du *Féminin* – né d'un aspect psychique de la jeune femme, nous apparaît comme l'image parodique et subversive de la Création biblique – cette part « masculine » n'en demeure pas moins incomplète : la virilité qu'il découvre avec beaucoup d'enthousiasme s'avère vaine à le satisfaire, car il est séparé de lui-même, Orlanda restant incomplète. Dès lors, la castration nous semble intervenir à un autre niveau : pour arriver à une complétude identitaire, Aline passe par une castration au sens lacanien²¹⁸ du terme ; or, pour parvenir à cette phase du développement psychique, l'auteure l'a préalablement pourvu d'un phallus, auquel elle devra bien évidemment renoncer par la suite.

Auteures québécoises de langue française

Dans l'écriture hébertienne, les personnages masculins ne tiennent bien souvent que des rôles secondaires, renforçant « l'illusion patriarcale²¹⁹ », les hommes étant victimes et subissant les effets du patriarcat. Le *Masculin* apparaît sous un jour peu flatteur, sans toutefois que l'écriture ne soit dirigée contre les hommes. Leur faiblesse se concentre surtout sur leur attirance pour les femmes, à laquelle ils semblent céder de manière irrésistible, et qui alimente la rancune et la colère qu'ils nourrissent contre le *Féminin*. Dans *Kamouraska* d'Anne Hébert, bien que tragiquement inconsistent, Antoine Tassy n'en demeure pas moins « dangereux » car il a la main mise sur la condition féminine. Loin de l'image fantasmée de l'homme protecteur, le premier mari d'Élisabeth use de son statut d'époux pour se comporter comme un rustre : « (je) suis le maître de Kamouraska », déclarera-t-il à maintes reprises. Il psalmodiera d'ailleurs tout au long du roman cette phrase fondatrice de son pouvoir, et qui sera reprise par les autres protagonistes. Pourtant, il semble incapable de contrôler ne serait-ce que lui-même :

²¹⁷ Jacqueline Harpman, *Orlanda*, op. cit., 1996, p. 140.

²¹⁸ Sigmund Freud parle du « complexe de castration », désignant les conséquences de la peur de la castration pour les hommes et de l'absence du pénis pour les femmes. Jacques Lacan s'est détaché de cette vision pour lui privilégier sa conceptualisation par le biais de « la soumission du sujet au signifiant » ; sans entrer dans un débat de spécialistes, nous nous rattacherons à la vision lacanienne qui nous paraît avoir été privilégiée par l'auteure.

²¹⁹ Katri Suhonen, *Les Enfants chargés de songes ou l'illusion patriarcale dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, in Isabelle Boisclair (dir.), *Masculin / Féminin dans l'œuvre d'Anne Hébert*, op. cit., 2008, p. 91-111.

Il me lance un couteau de cuisine par la tête. Je n'ai que le temps de me baisser. Le couteau s'est planté dans la boiserie. À la hauteur de ma gorge. Cet homme est fou. Le voici immobile et tranquille, assis dans son fauteuil [...]. Tout occupé à suivre en lui-même le cheminement secret de quelque chose de terrible, oublié là, laissé pour compte, comme légèrement [...] Mais il écoute monter cette voix destructrice en lui. L'envers de sa joie bruyante, la voix aigre et souveraine de son désespoir²²⁰.

Dans l'univers patriarcal dépeint de façon acerbe par l'auteure, on ne trouve paradoxalement aucun patriarche. Si les hommes ne sont souvent que des épouvantails, les fils tiennent des rôles ambigus et cherchent à éviter le patriarcat, à l'image de Joseph qui s'échappe lors de la cérémonie d'intronisation. Dans *Le Premier jardin*, Raphaël, le compagnon de la fille de Flora Fontanges, accompagne l'héroïne dans la quête de sa fille disparue. Néanmoins, il incarne un *Masculin* fragile et dépendant :

Madame Fontanges, je vous en prie, consolez-moi mieux que ça, comme [...] une vraie mère qui n'en finit pas de mettre au monde et de pardonner à mesure. Emmenez-moi avec vous [...], je vous en prie. Je ne veux pas dormir tout seul²²¹.

Le protagoniste, qui, au demeurant, tendait à être reconnu comme *Masculin*, se place dans la position de fils, refusant l'accès à l'autonomie et se subordonnant à l'image maternelle de Flora. Les hommes n'apparaissent que comme des personnages fantoches, sans relief, et tout au plus agaçants. Les traits prêtés traditionnellement au *Masculin* sont donc eux aussi détournés au profit d'une vision critique de la *domination patriarcale* : l'image du *pater familias* est affadie et délégitime la domination masculine. Phénomène d'autant plus saillant qu'Anne Hébert dépeint des univers où le *Féminin* tient du « fascinant » pour les personnages masculins, que ce soit Élisabeth de *Kamouraska*, Flora dans *Le Premier jardin* ou encore Delphine dans *Est-ce que je te dérange ?* (1998). Entre attraction et répulsion, le *Féminin* apparaît comme plus à même de s'émanciper.

Auteures suisses de langue française

Corinna Bille met en scène dans « Emerentia 1713 », le premier volet du diptyque de *Deux Passions*, des personnages masculins peu ou pas virils – dans l'acceptation courante de ce terme. Dans un premier temps, il est frappant que le père de la jeune fille demeure silencieux, et singulièrement absent, du récit. S'il est évoqué à maintes reprises par l'auteure, il n'en demeure pas moins un personnage fantomatique, sans aucune consistance ou présence.

²²⁰ Anne Hébert, *Kamouraska*, Paris, Seuil, « Points », 1970, p. 85.

²²¹ Anne Hébert, *Le Premier jardin*, op. cit., 1988, p. 67-68.

Le père de famille, seigneur de ses terres, est totalement soumis à sa nouvelle femme : c'est elle qui s'attachera à détruire Emerentia en l'éloignant de la demeure familiale et en cautionnant les sévices qui lui seront infligés. Même la mort de la fillette ne lui arrachera pas une parole :

- La pauvre chère petite ne savait plus ce qu'elle faisait, dit le doyen. Son esprit s'était obscurci.
- Nous n'en sommes pas responsables, soupira M^{me} de M.
On entendit le seigneur père pleurer et se moucher²²².

Il est paradoxal que le père, symbole incontesté de l'ordre patriarcal, soit effacé à ce point qu'il n'a plus accès à la parole – il observera un mutisme constant tout au long de la nouvelle. Seul protecteur d'Emerentia, il garde le silence : aveu de culpabilité et de faiblesse. De manière parallèle, le personnage du doyen apparaît comme un bourreau sadique : il surpassera les attentes de la marâtre en arrivant peu-à-peu à tuer la jeune Emerentia. Sa fonction ecclésiastique le place d'emblée « hors de toute sexualité », d'autant plus que sa misogynie transparaît lors d'un échange avec la bonne chargée de surveiller la fillette :

- Ne me parlez pas de ces vilaines bêtes ! dit la gouvernante. Hier soir, l'une d'elles m'a frôlée avec un véritable rire. Un rire qui ressemblait à celui de la femme de Romain qui vient de mourir en couches.
- Les sottes ! Elles choisissent toutes ce moment-là pour mourir... dit le prêtre d'une voix bizarre. Je n'ai jamais connu ma mère²²³.

Cette dernière remarque – ô combien injuste et injustifiée, mais illustrative d'une rancune tenace envers les femmes en tant que Mères si elles échouent dans leur rôle social – tend à expliquer le sadisme du prêtre : privé de mère, il s'acharne à briser la jeune fille. Le *Féminin* tout entier lui apparaît comme dangereux. La nouvelle offre donc deux visions antithétiques du *Masculin*, mais les personnages concernés demeurent, bien que faibles et lâches, des bourreaux pour la fillette ; l'un par son silence qui la condamne, et l'autre par un acharnement sadique sous couvert de respect des traditions.

²²² Corinna Bille, *Deux Passions*, op. cit., 1979, p. 80.

²²³ *Ibid.*, p. 72.

Chapitre 3. Les Imagos

Avant toute chose, il convient de s'arrêter quelques instants sur la notion même d'*imago*. Introduite par Carl Gustav Jung en 1911 dans son article « Métamorphoses et symboles de la libido », ce concept est un emprunt au roman de Carl Spitteler²²⁴ dans l'acception de « représentations parentales fixées dans l'inconscient durant l'enfance. La représentation du père (imago paternel), et la représentation de la mère (imago maternel), sont des constructions mentales très subjectives formées à partir d'expériences, frustrations et satisfactions infantiles. [...] elles influencent les perceptions du sujet et ses relations sociales selon le mécanisme de la projection²²⁵. »

Nous rattacherons ce développement à la psychologie jungienne, dans laquelle l'imago se voit chargé d'affects subjectifs qui se font le miroir déformant de la réalité ; l'imago appartient certes au domaine de l'imaginaire, mais ces représentations recouvrent deux mécanismes distincts et profondément liés ; d'un côté, il symbolise la déformation de la réalité et de l'autre il influe la perception du réel. Dans ce mouvement de va-et-vient, se pose la question de la représentation imaginaire et symbolique qui se dégage de notre *corpus*.

Ces images symboliques prennent la place (au sens étymologique de *imago, imaginis*) des objets donnés par le réel ; et durant cette transformation, les imagos se chargent de sens et de significations en lien avec ce même réel et le dévoilent subjectivement – bien entendu, ce sont ici les visions genrées du *Féminin* qui nous intéressent.

Les Imagos parentaux

L'accession à l'identité, au *Je*, passe dès les prémisses de sa construction par les procédés d'identification. Le stade du miroir développé par Lacan aborde cette notion de double, par laquelle l'enfant se distingue de la Mère et abandonne la fusion originelle avec son environnement. Ce faisant, l'individu reconnaît le premier réel – celui où « *Je* = mère » –

²²⁴ Prix Nobel de Littérature en 1919, Carl Spitteler écrit *Imago* en 1906. Ce roman passionnera Freud et Jung, il sera à l'origine du schisme entre les deux psychanalystes. Dans l'œuvre de Spitteler, un jeune homme tombe éperdument amoureux d'une femme à peine entr'aperçue dans une rue, qu'il nommera *Imago*, et finira par lui vouer une véritable fascination projetant sur l'inconnue l'ensemble de ses désirs.

²²⁵ « Imago », in *Dictionnaire de psychologie* [en ligne], disponible sur http://www.dicopsy.com/dictionnaire.php/_psychiatrie/imago (page consultée le 14 février 2012).

pour l'imaginaire où il se construit unifié. Cette « image spéculaire » est donc une construction qui amène à l'affirmation du sujet.

Les imagos parentaux sont antérieurs au stade du miroir, le Moi n'étant pas encore constitué ; destinés à être sublimés, ils n'en demeurent pas moins des représentations inconscientes fortement enracinées dans le psychisme :

L'être naïf n'a naturellement pas conscience que les êtres les plus proches qui l'entourent et qui l'influencent suscitent en lui une image qui ne correspond qu'en partie aux êtres extérieurs, étant faite pour le reste de matériaux qui procèdent du sujet lui-même. L'imgo est [...] donc une image qui ne reproduit son modèle que de façon fort conditionnelle²²⁶.

Comme nous l'avons déjà évoqué, les représentations littéraires de la Mère interviennent dans la dualité fondatrice du *Féminin*. Notre but dans cette nouvelle sous-partie repose sur l'intégration qui est faite du *Féminin*-maternel et des représentations paternelles. Les imagos parentaux sont à la croisée des souvenirs issus du vécu et des projections idéales vers l'avenir.

Auteures algériennes de langue française

Dans la nouvelle « Oran, langue morte » du roman éponyme d'Assia Djebar, le rôle de mère devient indistinct et flou, bien que la dualité entre Mère et Prostituée soit bien présente dans les deux œuvres principales du *corpus* djebarien. La narratrice, dont le lecteur n'apprendra d'ailleurs le nom que dans une nouvelle suivante, a été élevée par sa tante maternelle lorsque sa mère a dû quitter l'Algérie sous la menace terroriste. L'imgo de la Mère devient ici dual :

Pour mes études, a cru ma mère, enfin, ma tante maternelle²²⁷.
Elle a la voix si douce, ma mère, enfin, ma tante maternelle²²⁸.
Ma tante, enfin ma mère adoptive [...] ²²⁹.

Pour éviter la confusion dans la désignation des deux mères, la narratrice a recours au bilinguisme : elle désigne sa tante maternelle par le mot « mère », en arabe oranais « M'ma », et sa mère biologique par le mot français « Maman ». Pourtant, le trouble qui accompagne et caractérise l'imgo maternel est né : la représentation de la Mère s'éloigne du lien biologique

²²⁶ Carl Gustav Jung, *Dialectique du Moi et de l'Inconscient*, Paris, Gallimard, « Folio », 1986 [E.O. 1912], p. 139.

²²⁷ Assia Djebar, *Oran, langue morte*, op. cit., 1997, p. 16.

²²⁸ *Ibid.*, p. 17.

²²⁹ *Ibid.* p. 27.

pour se rapprocher des rapports liés à l'affection. La narratrice s'exclame que « toutes les deux, elles sont ma mère²³⁰ », dont l'explosion de l'aspect sémantique marque textuellement la difficulté à circonscrire le *Féminin*-maternel : la « faute » d'accord de l'attribut du sujet avec « elle » tendrait à définir que la Mère en tant que notion est une entité indivisible : le rôle supplante l'aspect biologique. En cela, la maternité, obligatoirement féminine, dépasse le destin anatomique des sexes en offrant un champ d'expression, comme nous le démontrerons dans le troisième chapitre de ce travail.

L'espace du roman *La Voyeuse interdite* de Nina Bouraoui apparaît tout entier comme étranger et hostile au *Féminin*, et plus particulièrement aux filles. Se faisant le reflet acerbe et lapidaire d'une Algérie traditionaliste, les images liées à la Mère sont celles de « cerbères du patriarcat » allant jusqu'à dénier toute forme d'amour entre la mère et sa fille²³¹ :

Horriée par l'arrivée d'une seconde fille, ma mère voulut la jeter par la fenêtre sans même regarder ses deux grands yeux intelligents qui saisirent en un seul temps l'indésirable présence de leur propriétaire. Finalement, la raison humaine l'emporta faisant de Leyla une miraculée du trottoir. On la laissa se débattre avec la vie, seule, allongée sur le canapé en espérant qu'elle ne s'en sortirait pas²³².

Néanmoins, à cette mère anti-maternelle répondent d'autres personnages, certes secondaires mais pour le moins fondamentaux. Nina Bouraoui semble rejeter le rôle de mère dans ce roman, le rapport conflictuel entre mère et fille se développant et s'exacerbant tout au long de l'œuvre : le père, dépositaire de l'autorité, apparaît finalement assez lointain dans l'univers étouffant où Fikria se voit enfermée. Le véritable cerbère, garant de l'ordre moral et de sa transmission, se cristallise au niveau de la mère. Toutefois, elle se voit supplantée par la construction d'imagos maternels se construisant d'« alloparents » qui en viennent à être investis par un rôle qui surpasse le lien biologique. Deux personnages féminins se distinguent par l'affect et la liberté, même minines, qu'elles apportent à la narratrice : Ourdhia, d'origine

²³⁰ *Ibid.* p. 34.

²³¹ Nous voudrions profiter de l'évocation de ce lien mère / enfant pour problématiser ce qui a été, à tort, nommé « l'instinct maternel ». Notre parti-pris repose sur la négation d'instincts qui soient ancrés dans les gènes féminins – *Quid des hommes et de l'« instinct paternel »* alors ? – pour privilégier une construction sociale de l'amour maternel. Cette thèse a été développée par Élisabeth Badinter dans *L'Amour en plus* (1980) qui retrace une Histoire féminine dans laquelle l'instinct maternel a été érigé socialement à la fin du XVIII^e siècle. Voir la thèse de Sarah Blaffer Hrdy, *Mother Nature. A History of Mothers, Infants and Natural Selection* (1999) [*Les Instincts maternels* (2002)] qui allie déterminismes biologiques et théories sociologiques. Dans une perspective différentialiste comme la nôtre, il s'agit de valoriser le rôle de Mère et la maternité comme éléments décisifs de l'identité féminine en tant que construction prenant en compte les différences entre hommes et femmes. Cela revient donc à distinguer de l'argument biologique et anatomique de la construction sociale des sexes.

²³² Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, op. cit., 1991, p. 47.

africaine, qui échappe à certaines contraintes du fait de son origine ethnique – néanmoins, ce sont pour les mêmes raisons qu'elle sera violée par le père de Fikria – et Tante Khadidja qui incarne l'extraction sociale pour les femmes algériennes traditionnelles :

Tante K., épouse de Siyed Z., a été le même mamelon que ma mère, son mari, petit fonctionnaire véreux a fait fortune grâce à un trafic illicite de devises étrangères, c'est pour cette raison que notre tante semble « évoluée » comme dit ma mère un peu envieuse et admirative ! Toujours entre Paris et Alger pour ses mises en plis et quelques emplettes, tante K. vient gracieusement nous voir une fois par an pour nous ramener des souvenirs de là-bas.²³³

Cette tante, en étant à l'origine du futur mariage de Fikria, se révèle toute aussi dangereuse que la mère biologique, néanmoins elle symbolise une alternative à l'enfermement.

Auteures belges de langue française

Dès le début du roman *Orlanda*, Jacqueline Harpman dresse le portrait d'une mère « abusive » et autoritaire. Ce référent maternel, loin d'encourager le développement personnel de sa fille, cherche à la faire correspondre aux clichés et aux stéréotypes du *Féminin* : il s'agit pour elle de faire entrer sa fille dans une généalogie féminine :

Elle ressemble à sa mère, qui ressemblait à sa mère, ce sont des générations de femmes bien élevées qui ont toutes eu le bonheur de ne pas recevoir trop de talents des fées conviées à se pencher sur leurs berceaux, de sorte qu'elles se sont fort bien accommodées de ce qui leur était permis²³⁴.

À travers deux anecdotes, Harpman dénonce les dégâts et les blessures produites par cette éducation. L'imaginaire maternel, en tension entre les souvenirs d'Aline et sa volonté d'échapper à la répétition, sera à l'origine de la fuite de Lucien, la part libre qui se refuse à céder à la pression maternelle, reflet intrusif des normes sociales.

La jeune narratrice de *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, bien que vivant dans un univers exclusivement féminin, ne parvient pas à se représenter la maternité :

Tu n'as jamais vu un enfant, tu ne sais pas ce que cela représente, leur fragilité, leur confiance, l'amour qu'on a pour eux, le souci, être prête à donner sa vie, vouloir mourir pour les préserver, et que c'est intolérable d'imaginer la douleur d'un enfant. Il est vrai que je ne sais rien de tout cela et que je n'ai aucun souvenir de ma propre enfance. C'est peut-être pourquoi

²³³ *Ibid.*, p. 79.

²³⁴ Jacqueline Harpman, *Orlanda*, op. cit., 1996, p. 30.

je suis si différente des autres. Il doit me manquer certaines des expériences qui font qu'on devient tout à fait un être humain²³⁵.

Dans cet univers uniformisé à l'extrême, l'absence de femmes signifie paradoxalement l'impossibilité de toute représentation du *Féminin*-maternel. Aucune des codétenues n'est à même de se distinguer des autres, et dans cette optique l'accès à l'imaginaire, transcendant l'imaginaire et la construction du Moi, devient impossible. Ne se reconnaissant pas dans l'image des codétenues, et ne pouvant s'y projeter, la narratrice, donc le Moi, peine à s'unifier.

Quant à l'œuvre *Souvenirs pieux* de Marguerite Yourcenar, tout comme les deux autres ouvrages qui constituent son triptyque autobiographique, elle y met bien évidemment en scène ses parents – au sens large de « parenté ». De manière nettement moins conventionnelle, elle puise certes son inspiration dans sa famille mais elle remonte jusqu'aux grands-parents, et de fait aux arrière-grands-parents en une sorte de « saga familiale » qui s'attache aux différentes ramifications généalogiques de l'auteure. Ainsi, Yourcenar commence ce travail d'écriture de Soi dès 1969 après la publication de *L'Œuvre au noir*. Dans le premier tome des œuvres réunies sous le titre *Le Labyrinthe du monde*, elle s'attache au pendant maternel de la famille auquel répondra le second volet qui sera tout entier consacré à la branche paternelle et au dessin de la figure du père. Le projet du troisième et dernier volume reposait sur le suivi de la figure paternelle, Michel et, bien évidemment, d'elle-même : il s'agissait de narrer l'enfance vécue avec son père et de livrer ses réflexions, qu'elle prévoyait être à contre-courant des idées habituelles, sur l'enfance vue de manière générale.

La mère de la petite Marguerite dans *Souvenirs pieux* se dessine comme un personnage négatif, en demi-teinte dans les perceptions qu'en dresse l'auteure. L'illustration la plus nette réside sans doute dans l'animosité de la fillette à l'encontre des « dernières volontés » de sa mère qui l'encourageait à devenir religieuse :

Dès cet âge de sept ou huit ans, il me semblait que cette mère dont je ne savais presque rien, dont mon père ne m'avait jamais montré l'image (Mademoiselle Jeanne avait d'elle une photographie parmi d'autres placées sur le piano, mais ne prit guère la peine de me le faire remarquer), empiétait indûment sur ma vie et ma liberté à moi, en essayant ainsi de me pousser par trop visiblement dans une direction quelconque. Le couvent, certes, me tentait fort peu, mais j'eusse sans doute été aussi rétive si j'avais su qu'à son lit de mort elle avait envisagé mon futur mariage, ou désigné l'institution où j'aurais à être élevée. De quoi se

²³⁵ Jacqueline Harpman, *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, op. cit., 1995, p. 166.

mêlaient tous ces gens-là ? J'avais l'imperceptible recul du chien qui détourne le cou quand on lui présente un collier.²³⁶

L'état d'esprit de la fillette, mais aussi de l'auteure âgée de plus de soixante-dix ans, ne fait pas le moindre doute à la lecture de cet extrait ; ce ne sera que plus tard que le lien filial finira par s'adoucir : « Elle [Fernande] a essayé de faire de son mieux²³⁷. » À l'exaspération que suscitent les retours de sa mère morte s'oppose l'amour que Marguerite éprouve pour une amie de son père, Jeanne, qui deviendra une figure essentielle pour la jeune fille :

Je serais sans doute très différente de ce que je suis, si Jeanne, à distance, ne m'avait formée²³⁸.

Je n'étais pas la fille de Marie [sa tante] ; Je n'étais pas non plus la fille de Fernande ; elle était trop lointaine, trop fragile, trop dissipée dans l'oubli. J'étais davantage la fille de Jeanne, de celle qui s'était promis de veiller sur moi dès ma naissance, et que Michel, en dépit de toutes ses rancœurs, n'avait cessé de me proposer comme une image parfaite de la femme²³⁹.

Le sentiment de filiation transcende l'aspect biologique de la maternité pour se déplacer vers une inscription morale et spirituelle : la fillette adopte son ascendance maternelle, dans un merveilleux renversement de situation.

À titre de transition vers *L'Œuvre au noir*, il convient de souligner que l'auteure s'est très largement inspirée de ses propres documents familiaux, qu'elle a réunis et analysés, en ce qui concerne l'attribution des noms propres de ses personnages principaux, dont Zénon n'est pas des moindres. Les imagos maternels se développent en filigrane de l'œuvre, bien que Hilzonde, la mère biologique, se révèle être une anti-mère. On pourrait facilement relever la faible présence des personnages féminins dans *L'Œuvre au noir* et objecter que seul le *Masculin* y est mis en scène. Néanmoins, nombre de personnages secondaires se partagent les différentes facettes de l'imgo :

Elle [la servante Greete] lui raconta de petits faits qu'il ignorait de la vie d'Henri-Juste, de basses lésines ou des privautés obtenues de gré ou de force avec des servantes : c'était d'ailleurs un assez brave homme, ayant dans ses bons jours la plaisanterie et même la gratification faciles. Elle se souvenait du nom et du visage de nombreux parents dont il ne savait rien : c'est ainsi qu'elle était capable de réciter toute une liste de frères et de sœurs

²³⁶ Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux*, op. cit., 1974, p. 43.

²³⁷ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'éternité*, in *Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 1320.

Relevons que la formule apparaît à l'identique, si on excepte l'adverbe toujours, concernant Jeanne qui « a toujours fait de son mieux » (« Souvenirs pieux », in *Essais et Mémoires*, op. cit., 1991, p. 742.) (Voir Maurice Delcroix, « Pro civilitate mundi », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1994, n° 46, p. 125-128.).

²³⁸ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'éternité*, op. cit., 1988, p. 253.

²³⁹ *Ibid.*, p. 304.

morts jeunes échelonnés entre Henri-Juste et Hilzonde. Il rêva un instant à ce qu'eussent pu être ces destinées vite interrompues, ces pousses du même arbre. Pour la première fois de sa vie, il écouta attentivement un long récit concernant son père, dont il connaissait le nom et l'histoire, mais auquel il n'avait entendu faire que d'amères allusions durant son enfance²⁴⁰.

Détentrice des souvenirs familiaux, la vieille servante Greete nourrit l'identité de Zénon en lui rendant son ascendance – de même, sans doute, que Marguerite Yourcenar, en redonnant vie à ses ancêtres, répond à ce même besoin d'identité. Le personnage de Greete traverse le roman de manière fort discrète ; présente dès l'enfance elle disparaîtra durant vingt ans jusqu'au retour de Zénon à Bruges. Elle le reconnaîtra, et contre toute attente le philosophe en ressentira « un plaisir qui l'étonn(e) lui-même²⁴¹ ». « Greete est donc rétrospectivement associée au souvenir d'une double rupture : le départ maternel et la fugue de Zénon enfant, ce qui met aux premières loges la servante alors jeune pour se substituer à Hilzonde²⁴² », comme le souligne Bérengère Déprez dans *Marguerite Yourcenar : écriture, maternité, démiurgie* (2003), cela amène à considérer les apparitions de ce personnage dans le récit comme des libérations, ou en tout cas, comme des périodes de changements. Greete, et d'autres femmes du roman telles que la dame Föso, apparaissent comme le double positif de la mère biologique. Le parallèle entre ces deux images antithétiques de la mère, biologique et morale, que ce soit dans *Souvenirs pieux* ou dans *L'Œuvre au noir* est donc troublant.

Auteures québécoises de langue française

Anne Hébert semble, assez paradoxalement d'ailleurs, dépeindre les stéréotypes du *Féminin* inquiétant et maléfique. En effet, les deux figures féminines secondaires qu'elle dépeint dans *Les Enfants du sabbat* sont la mère biologique, Philomène, et la mère supérieure (religieuse), Mère Marie-Clotilde.

Si ces deux personnages ont le titre de « Mère », ce qui les rattache à la fonction maternelle du *Féminin*, elles n'en sont pas moins effrayantes et dangereuses. L'auteure déforme et transforme la vision archétypale du *Féminin* maternel pour le rendre angoissant, dans un renversement du à la *Unheimlichkeit* qui accompagne le genre fantastique. Ainsi, Anne Hébert corrompt cette symbolique première de « mère nourricière et sécurisante » jusqu'à la contradiction et lui confère ainsi un aspect d'autant plus angoissant :

²⁴⁰ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, op. cit., 1968, p. 356-357.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 207.

²⁴² Bérengère Déprez, *Marguerite Yourcenar : Écriture, maternité, démiurgie*, Bruxelles, Éditions P.I.E.-Peter Lang, Archives & Musée de la littérature, « Documents pour l'Histoire des Francophonie / Europe », n° 3, 2003, p. 174.

C'est l'Arbre de Sciences, l'Arbre de Vie, le serpent qui a vaincu Dieu qui se trouve à présent planté dans ton corps, ma crottinette à moi. Tu es ma fille et tu me continues. Le diable, ton père, t'a engendrée une seconde fois²⁴³.

Mère Marie-Clotilde a déposé le bébé sur son bureau. Elle le regarde fixement. À la fois fascinée et dégoutée, ramassant ses forces, se rechargeant, comme une pile électrique, en vue d'une dépense extraordinaire d'énergie²⁴⁴.

Le premier exemple succède au viol de la jeune fille, sa mère s'est révélée impuissante à éviter l'agression à sa fille ; bien au contraire, elle la souhaitait. Elle apparaît en songe à Julie la consacrant sorcière, suite à son accouplement avec le diable. Dans le second exemple, la Mère supérieure, elle aussi, est dépeinte sous les traits d'une Ogresse, sacrifiant les enfants. Ainsi, les deux femmes se rejoignent dans cette image, assez monstrueuse, de matricide. Notons tout de même que Julie exulte de la joie d'avoir poussé Marie-Clotilde au meurtre.

Néanmoins, le personnage de Philomène recèle le ferment de l'émancipation, l'auteure elle-même définira cette dernière comme « la femme intégrale²⁴⁵ ». À la croisée de la totalité des rôles féminins, Philomène réunit les contraires antagonistes et pourtant inséparables, Mère et Prostituée car sa sexualité, hors-mariage bien sûr, apparaît comme débridée, positive car elle incarne la vie et négative car elle abandonne sa fille au désir sexuel du père. Elle cristallise la réunion du psychique et du biologique.

Auteures suisses de langue française

Dans le deuxième volet de *Deux Passions*, « Virginia 1791 », est introduite par la phrase « ma mère m'a donné l'image de cette adolescente²⁴⁶ », qui tend à renforcer la présence de l'imgo « littéraire ». Corinna Bille marque une frontière poreuse entre sa propre histoire vécue, avec son histoire familiale, et la création littéraire, où s'incarne cette même représentation, le lien entre *Féminin* et création (au féminin) nous semblant s'esquisser par le biais de la maternité.

La nouvelle « Emerentia 1713 » de Bille s'achève sur le décès de la fillette, innocente « sorcière », dû aux mauvais traitements infligés par un prêtre sur ordre de sa marâtre. À cette belle-mère dépeinte comme mauvaise répond son exact corollaire, la mère biologique de l'enfant : « Sa mère était d'origine obscure. [...] c'était une personne de bien, simple et

²⁴³ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, op. cit., 1975, p. 69. La phrase « Tu es ma fille et tu me continues » se retrouve lors des sorts lancés par Julie à l'encontre des religieuses. La voix de Philomène continue à se faire entendre d'outre-tombe (p. 125).

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 186.

²⁴⁵ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, op. cit., 1975, p. 154.

²⁴⁶ Corinna Bille, *Deux Passions*, op. cit., 1979, p. 93.

bonne, répliqua l'envoyé²⁴⁷. » Les deux femmes chargées de l'éducation de l'enfant apparaissent comme deux extrêmes opposés ; dès lors comment envisager le rôle de mère sous une définition socialement prescrite ?

Il serait simpliste de chercher à catégoriser selon des critères moraux, bien que monstrueuse et bourreau, la marâtre n'en est elle-même pas moins victime :

Elle n'avait pas oublié qu'elle aurait voulu autrefois devenir carmélite ; mais forcée d'obéir à sa famille, elle avait épousé le seigneur de M., veuf inconsolé. Elle ne lui pardonnait pas. Pas plus qu'elle ne pardonnait à la petite fille de sa première femme d'être si belle et si vivante²⁴⁸.

Cette mention qui ramène la marâtre dans une perspective humaine permet une modélisation de la connotation négative du personnage. La Mère prend dans cette œuvre une dimension archaïque et païenne, le *topos* de la nature étant élevé au rang de Déesse-Mère. Emerentia ne trouvera de refuge que dans ce retour vers les origines. Anca Clitan relève au sujet de Corinna Bille que « la nature valaisanne [est] sa première source d'inspiration – matière qu'elle sonde afin de découvrir un symbole apte à synthétiser la liaison biologique, durable et réciproque entre l'homme et la nature²⁴⁹ » :

Emerentia s'est enfouie dans les entrailles maternelles. Qui la bordent, se glissent dans son cou, entre ses mains, ses jambes. Elle écoute croître au-dessus d'elle la fleur pâle à la petite tache noire. Est-elle née ? Peut-être n'a-t-elle jamais été mise au monde. Emerentia sombre dans une torpeur maternelle²⁵⁰.

La critique s'est massivement penchée sur la place prégnante de la nature dans l'œuvre billienne. L'extrait ci-dessus nous paraît illustrer à merveille la personnification qui se développe : la petite fille opère un mouvement inverse à celui de l'accouchement en « retournant à la terre ». Cette fusion, éminemment féminine dans l'écriture de Bille, réalise le destin contenu dans le prénom d'É-mère-ntia et dans son surnom Mère-tte (signifiant « petite mère ») : le corps de la fille se fond dans celui de la mère.

Parmi les *topoi* communs qui sont généralement associés à l'écriture féminine se distingue nettement celui de la nature au travers de la description de la vie intérieure des femmes. Déjà Simone de Beauvoir prêtait cette caractéristique commune, négative à ses yeux, aux écrits féminins. La claustrophobie préconçue de la littérature féminine dans cet univers

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 47.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 15.

²⁴⁹ Anca Clitan, « Le fantastique métaphorique de Corinna Bille » [en ligne], Universitatea „Babes-Bolyai”, Cluj-Napoca, p. 861-872, disponible sur http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari3/franceza/Anca%20Clitan.pdf (page consultée le 2 février 2010).

²⁵⁰ Corinna Bille, *Deux passions*, op. cit., 1974, p. 69.

intimiste apparaît comme un cliché « ayant la vie dure » : le lien entre *femmes* et *nature*, présent dans les conceptions archaïques, se trouve conjugué à l'ensemble des éléments textuels, langue « naturelle », thématique de la nature... en opposition, de manière latente, à la construction intellectuelle et universalisante des textes d'auteurs-hommes. Merete Stistrup-Jensen rappelle que :

La nature est probablement le *topos* le plus vigoureux, le plus tenace, dans lequel toute une part de la littérature des femmes s'est vue enfermée : la nature comme thématique, récurrence des métaphores issues du champ sémantique de la nature, pratique d'un style naturel, c'est-à-dire non travaillé, spontané ; enfin le recours à des genres qu'on qualifie parfois de « naturels » (genre épistolaire, journal intime, roman à la première personne) parce qu'ils sont fondés – conventionnellement – sur des stylisations du langage oral, c'est-à-dire qu'ils relèvent de la communication dite « naturelle », du langage ordinaire, à la limite de la littérature²⁵¹.

Cette récurrence de la nature tend à ancrer le féminin dans un rapport antagoniste à celui de la culture, néanmoins la nature comme l'envisage Corinna Bille dans son œuvre prend un sens tout à fait intéressant en cela qu'elle participe à l'élaboration du *Féminin*. Loin de se cantonner à camper un décor naturel, l'auteure suisse l'élève au rang d'actant à part entière. La jeune Emerentia fait corps avec la nature, à moins que le rapport ne s'inverse. On retrouve dans la nouvelle l'image païenne de la Déesse-mère qui vient contrebalancer la violence du monde, régi par des lois patriarcales, dans lequel évolue la fillette.

Dans la nouvelle « La Demoiselle sauvage », le père de Mademoiselle L. est présenté par la jeune femme comme étant le Père, au sens religieux du terme. L'amalgame ainsi créé sur la proximité phonétique confère au *Masculin* une portée divine :

Elle lui raconta la mort de son père :

- Ce fut comme la mort de Dieu, oui, comme si Dieu était réellement mort. Et ma tante, sa sœur, depuis, ne cessa plus jamais d'être une naufragée. Et moi de même. Elle me jetait des petites bouées de sauvetage, bien sûr, tout ce qu'elle a pu : c'était peu, une tendresse d'absente, beaucoup de jouets²⁵².

Le fameux cri de Nietzsche « *Gott ist tot* » est ici repris, plaçant le père et le Père sur un pied d'égalité : l'homme, masculin, prend le relai après la prise de conscience de la mort du Créateur. À l'instar de l'extrait ci-dessous, la mort du « dieu-masculin » du récit laisse le reste de l'humanité, les femmes donc, en plein désarroi. Si l'on pousse le raisonnement plus

²⁵¹ Merete Stistrup-Jensen, « Nature, langue et discours », in *Cahiers Masculin / Féminin*, Lyon, Université Lumières-Lyon 2, Presses Universitaires de Lyon, 2001, p. 32.

²⁵² Corinna Bille, *La Demoiselle sauvage*, op. cit., 1975, p. 28.

avant, il apparaît rapidement qu'une hiérarchie Divin / Humain, Hommes / Femmes, se dégage de ce passage, qui fige les images, comme le démontrait déjà Friedrich Nietzsche dans *Le Gai savoir* (1882) :

Le plus grand récent événement – à savoir que « Dieu est mort », que la croyance au Dieu chrétien est tombée en discrédit – commence dès maintenant à étendre son ombre sur l'Europe. Aux quelques rares, tout au moins, doués d'une suspicion assez pénétrante, d'un regard assez subtil pour ce spectacle, il semble en effet que quelque soleil vienne de décliner, que quelque vieille, profonde confiance se soit retournée en doute : à ceux-là notre vieux monde doit paraître de jour en jour plus crépusculaire, plus méfiant, plus étranger, « plus vieux »²⁵³.

Le nihilisme nietzschéen se manifeste par le désenchantement du monde sans Père masculin. Corinna Bille déplace l'absence de la transcendance de Dieu à celle du père de la jeune femme, pourtant si elle se retrouve dans cet univers privé de père, il en découle deux phénomènes corollaires : tout d'abord, c'est la mort du père biologique qui a fait basculer la fillette vers un désenchantement du monde, et principalement les femmes sont incapables de pallier sa disparition. L'abandon et le désinvestissement progressifs de l'amant, Monsieur de A., participent à ce même désenchantement : hors de la présence masculine, il ne semble pas y avoir de salut possible pour la Demoiselle sauvage qui, de fait, porte mal son nom²⁵⁴ : « Livrée à elle-même et à ses brouillards, elle pénètre de plus en plus dans l'irréalité. Elle accomplit ce qu'elle nomma “un suicide mental” [...]»²⁵⁵.

De même, dans *Jette ton pain* d'Alice Rivaz, la figure féminine de la mère apparaît comme dichotomique. L'amour filial est le thème principal de ce roman. La critique Małgorzata Szymańska²⁵⁶ parle de « l'amour vertical » en opposition au sentiment amoureux. Du fait de ce *topos*, Madame Grave tient une place prépondérante : sa voix ponctue le récit. Cette présence massive de la voix maternelle fait ressentir très vite que les deux imagos parentaux ne sont pas représentés de la même manière. Le père, bien que présent sur le plan thématique, n'a pas la parole ; seule la voix de la mère est présente de manière narrative. Hélène Cixous développe, dans *La Jeune née* (1975), l'importance du langage – chant – maternel dans les écritures féminines, car ce dernier est antérieur à l'acquisition de la langue et sous-tendrait donc les écrits des femmes grâce à un rapport moins sublimé à la mère.

²⁵³ Friedrich Nietzsche, « Chapitre V, Nous qui sommes sans crainte », in *Le Gai savoir*, Paris, Bouquins, tome II, § 343, 1882, p. 205.

²⁵⁴ Voir *infra* « Les noms », p. 183.

²⁵⁵ Corinna Bille, *La Demoiselle sauvage*, op. cit., 1974, p. 49.

²⁵⁶ Małgorzata Szymańska, « Alice Rivaz ou de l'accession des femmes à l'écriture », in *Synergie Pologne*, n° 4, 2007, p. 119.

Alice Rivaz, quant à elle, transcrit la voix de la mère dans le texte-même : le lecteur assiste à une intrusion du *Féminin-maternel* dans le moindre fait quotidien. Au niveau typographique, Madame Grave intervient dans le récit sous la forme de citations mises entre parenthèses et introduites par des guillemets :

Mais cette fois, ne pas donner l'alarme (« Je serai toujours ta mère, c'est moi qui commande, c'est moi qui ai le droit de te surveiller et pas le contraire... »), s'extraire du lit [...] (« Tais-toi, je n'en suis pas là, dans quelques jours je pourrai de nouveau marcher comme avant ») Christine ne pourra dormir que d'un œil [...] ²⁵⁷.

Il semble que la notion d'*Identité* sous-tend le roman : identité narrative, identité de Christine, mais aussi identité féminine. Avant d'être elle-même, Christine est avant tout une fille, une employée, une femme sans enfant (et donc, incomplète)... l'identité personnelle apparaît comme noyée au milieu de différents prismes. Bien entendu, l'éducation reçue joue un rôle prépondérant dans la construction identitaire. Les parents – la société – façonnent l'enfant selon les attentes qu'ils ont de lui. Christine a « failli à ses devoirs filiaux », bien qu'elle ait abandonné progressivement toutes ses volontés propres :

Ah ! Tu ressembles à ton père, tout le monde le dit, c'est indéniable alors même que tu n'as suivi aucun de ses avis, réalisé aucun des espoirs qu'il avait mis en toi, et comme lui tu ne peux jamais te résoudre à faire quelque chose qui t'ennuie sans y être contrainte par une absolue Nécessité ²⁵⁸.

Ainsi, Christine s'inscrit dans sa lignée familiale, même si pléthore de reproches lui sont adressés. Pourtant, l'accès au *Je* se fait tardivement, il aura fallu à Christine attendre la mort de sa mère pour accéder à l'affirmation de son identité personnelle : elle ne pourra se mettre en mots qu'au moment où toute contrainte aura disparu – la censure maternelle n'ayant plus voix au chapitre, Christine peut enfin se réaliser elle-même.

Les Imagos mythiques

La portée symbolique du mythe rejoint celle des imagos parentaux en cela que le mythe, une fois démythifié, éclaire les visions de nos auteures. Ainsi, il s'agit dans cette partie de chercher quels usages sont faits de certains mythes dans la discussion littéraire qui s'opère au sein même du *corpus*, dans la tentative de définition du *Masculin* et du *Féminin*. Paul

²⁵⁷ Alice Rivaz, *Jette ton pain*, op. cit., 1979, p. 92-93.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 54.

Ricœur, dans *La Philosophie de la volonté* (1960), en rattachant le mythe à l'Histoire des religions rappelle sa fonction de récit traditionnel :

En perdant ses prétentions explicatives, le mythe révèle sa portée exploratoire et compréhensive, ce que nous appellerons plus loin sa fonction symbolique, c'est-à-dire son pouvoir de découvrir, de dévoiler le lien de l'homme à son sacré. Aussi paradoxal qu'il paraisse, le mythe, ainsi démythologisé au contact de l'histoire scientifique et élevé à la dignité de symbole, est une dimension de la pensée moderne²⁵⁹.

La modernité des mythes n'est plus à démontrer ; notre étude nous amène à nous pencher sur la force représentative que la mythologie entraîne dans la construction littéraire du *Féminin*.

Les figures féminines mythiques

Ainsi, il ne s'agit pas tant de s'attacher à la présence, ou à l'absence, des mythes fondateurs faisant entrer en jeu des figures féminines, mais plutôt de voir quel usage en est fait par nos auteures. Que ce soit Ève qui fonda malgré elle la matrilinearité de la Faute, Pandore qui fit tout perdre à l'Homme hormis l'espérance ou encore Électre qui, dans un autre registre, permit la mort de sa mère sans être inquiétée par la justice divine, ces personnages portent en elles une connotation de Faute et de danger ; néanmoins, ces femmes mythiques sont avant tout des créatures – au sens étymologique du terme – produites de / par les hommes.

Pierre Brunel rappelle, dès l'avant-propos de son *Dictionnaire des mythes féminins* (2002), les régimes particuliers attribués aux mythes selon le sexe²⁶⁰, les femmes s'y plaçant du côté nocturne, mais le critique attire l'attention du lecteur sur la porosité des frontières genrées. Ce phénomène nous donne une grande latitude pour dégager les mythes convoqués par nos auteures et étudier leurs rôles textuels.

1) Ève est à cet égard le mythe incontournable qui apparaît récurrent à l'ensemble du *corpus*. L'archétypale « première femme » hante les œuvres et les mentions y sont nombreuses. Dans *Le Premier jardin*, l'auteure dépeint la quête de Flora Fontanges, partie à la découverte de sa fille ; or, ce n'est pas cette dernière qu'elle trouvera, c'est sa propre identité.

²⁵⁹ Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté*, Paris, Aubier-Montaigne, 1960, p. 12.

²⁶⁰ Pierre Brunel cite les feuillets préparatoires d'*Ulysse* de James Joyce dans lesquels l'auteur anglais pose d'emblée la dualité « jour & nuit / homme et femme ». Cité dans le tome II des *Œuvres* de Joyce, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 1654.

Étant une enfant adoptée, dont la lignée biologique est de fait intraçable, cette recherche d'un *Féminin* originel l'amène à Ève :

Un jour, notre mère, Ève, s'est embarquée sur un grand voilier, traversant l'océan, durant de longs mois, pour venir vers nous qui n'existions pas encore, pour nous sortir du néant et de l'odeur de la terre en friche. Tout à tour blonde, brune ou rousse, riant et pleurant à la fois, c'est elle, notre mère, enfantant à cœur de vie, mélangée avec les saisons, avec la terre et le fumier, avec la neige et le gel, la peur et le courage, ses mains rêches nous passent sur la face, nous râpent les joues, et nous sommes ses enfants²⁶¹.

L'identité apparaît instable dans ce roman : Flora erre d'identités littéraires en identités historiques, sans parvenir à fixer la sienne. En elle, se retrouve la totalité des personnages féminins qu'elle incarne. La recherche d'une définition de Soi l'amène à envisager un *Féminin* totalisant, elle est « la reine au mille noms²⁶² ». Cette même Ève archétypale se retrouve aussi dans les nouvelles de Corinna Bille, et notamment dans « Le nœud » qui dépeint à la première personne du singulier la rencontre avec un jeune couple :

Elle et lui ! Ce couple diaphane, blanc-argent, enlacé, endormi – mais dormait-il ? – et de nouveau je retrouvais ma stupeur ancienne. C'était lui, c'étaient eux ! J'avais reconnu le grain de peau laiteux, le mystère. [...] Et quand je les voyais passer lentement, se donnant la main toujours, je regardais passer Adam et Ève dans le Jardin. Tout était donc pour le mieux²⁶³.

Néanmoins l'interjection de la narratrice ne prend en compte que le côté masculin : *lui* amène à *eux*, mais le *elle* reste absent. Si la nouvelle se développe sur une tonalité de merveilleux, dans lequel le couple mythique apparaît comme un idéal, la chute repose sur un « fait divers » : le jeune couple étant composé de jumeaux qui ont été retrouvés « attachés l'un à l'autre, près d'une île de roseaux...²⁶⁴ », liés par un « nœud gordien²⁶⁵ », réputé inextricable avant qu'Alexandre ne le tranche d'un coup d'épée. À l'instar, le jeune couple sera séparé par un acte violent, le meurtre semblant être le seul moyen de scinder l'androgynie originel.

De ce fractionnement de l'archétype *Féminin* se dessine une clé de lecture de l'œuvre d'Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*. Elle s'y narre elle-même au travers de ces autres femmes, se plaçant dans le même mouvement dans une lignée féminine, et c'est cet aspect que nous aborderons par la suite, car à l'image d'Ève ou de Pandore, son identité véritable apparaît comme une « somme [mathématique] de toutes les femmes ».

²⁶¹ Anne Hébert, *Le Premier jardin*, op. cit., 1988, p. 100.

²⁶² Anne Hébert, *Le Premier jardin*, op. cit., 1988, p. 99-100.

²⁶³ Corinna Bille, *La Demoiselle sauvage*, op. cit., 1974, p. 67.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 71.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 32.

2) Quant à Méduse, sa réappropriation par Hélène Cixous dans *Le Rire de la Méduse* apporte un éclairage sur la sexualité féminine dans les sociétés patriarcales : elle s'oppose en cela à l'image de la Vierge, sur qui se projettent les discours masculins. En effet, Méduse a accès à la sexualité féminine qui « pétrifie ceux qui regardent ». Hélène Cixous fait de ce recours à la sexualité un trait de l'écriture au féminin : « Les vrais textes de femmes, des textes avec des sexes de femmes, ça ne leur fait pas plaisir ; ça leur fait peur ; ça les écœure²⁶⁶. » Méduse symboliserait la présence du corps dans l'écriture et dans le texte, comme tend à le démontrer Hélène Cixous, car la femme mythique incarne la sexualité féminine assumée ; nous y reviendrons *infra*.

« L'image de Méduse, rattachée à la castration, hante le texte yourcenarien²⁶⁷ », explicite Pascale Doré dans *Yourcenar ou le féminin insoutenable* (1999) au sujet de *L'Œuvre au noir*. Le lien avec le pouvoir sexuel des femmes sur les hommes se développe tout au long du texte, dans lequel les personnages masculins se voient pétrifiés par le regard de femmes, le plus souvent avec des sexualités libérées. La servante Christine apparaît comme emblématique de ce phénomène d'attraction / répulsion :

Agenouillée dans la ruelle, elle introduisit le brûlant paquet sous les couvertures, toucha les pieds du voyageur, puis ses chevilles, les massa. Le retour à Bruges longuement, et soudain, sans une parole, couvrit ce corps nu de caresses avides. À la lueur du lumignon posé sur un coffre, le visage de cette femme était sans âge, pas très différent de celui de la servante qui, près de quarante ans plus tôt, lui avait enseigné à faire l'amour. Il ne l'empêcha pas de s'étendre lourdement à son côté sous la courteline. Cette grande créature était comme la bière et le pain dont on prend sa part avec indifférence, sans dégoût et sans délices. Quand il se réveilla, elle vaquait déjà en bas à son travail de servante. Elle ne leva pas les yeux sur lui au cours de la journée mais le servait abondamment aux repas avec une sorte de sollicitude grossière. Il verrouilla sa porte la nuit venue, et entendit les lourds pas de la servante s'éloigner après qu'elle eut sans bruit essayé le loquet. Elle ne se comporta pas le lendemain envers lui différemment de la veille ; il semblait qu'elle l'eût une fois pour toutes installé parmi les objets qui peuplaient son existence, comme les meubles et les ustensiles de la maison du médecin²⁶⁸.

Zénon ne peut donc s'empêcher, pétrifié, de céder aux avances de la servante, sa seule fuite consistera à éluder la problématique sexuelle en empêchant l'accès à sa chambre ; ce qui achèvera de la transformer en monstre dangereux. Elle passe de la vulgarité et de l'abjection (elle a précédemment empoisonné son ancien maître, qui avait légué ses biens à Zénon, pour

²⁶⁶ Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, « Lignes fictives », 2010, p. 40.

Nous retrouvons ici les théories freudiennes qui élèvent la Gorgone au rang de terreur : « l'effroi devant la Méduse est donc effroi devant la castration, rattaché à quelque chose qu'on voit » (Sigmund Freud, *Résultats, idées, problèmes* : II, *op. cit.*, p. 49).

²⁶⁷ Pascale Doré, *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, Genève, Droz, 1999, 335 p.

²⁶⁸ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au Noir*, *op. cit.*, 1968, p. 195.

s'assurer qu'il demeure à Bruges) à la menace ; la porte close l'amènera à porter plainte et à accuser Zénon de viol.

Nous trouvons à nouveau la présence de Méduse dans *Les Enfants du sabbat* où, bien entendu, elle est rattachée à une terreur brute. La lexie située page 174 recèle toutes les caractéristiques d'une *profession de foi*, certes satanique. Julie y évoque son enfant à naître, conçu avec son frère Joseph ; se sentant trahie par ce dernier, la jeune femme le maudit :

Plus que quelques mois à attendre, mon petit Joseph, avant que tu puisses mourir, non pas en paix, mais dans l'horreur. Compte sur ma tête de méduse penchée sur toi, au dernier moment. Que tu me reconnaises seulement et je serai payée de mes peines. Pour finir, si le temps le permet, je pourrais même t'avouer l'heureux événement qui s'accomplit dans mon ventre de sorcière²⁶⁹...

Ainsi, en s'emparant des mythes féminins, nos auteures se réapproprient les constructions archétypales qui, dès lors, deviennent les outils des représentations littéraires. Loin de donner foi à un *Féminin* absolu, qui engloberait une vision figée, elles tendent à démultiplier les mythes par des *translatio* diverses, des changements de focalisations ou encore des accentuations, déniaient ainsi toute unité figée archétypale au *Féminin*.

L'Androgyne

Le mythe platonicien de l'androgynie est plus que jamais d'actualité avec les *Gender studies* et les *Feminine studies*. Il est relaté par Aristophane dans *Le Banquet*²⁷⁰, où Platon justifie dans ce discours non seulement les sentiments amoureux, l'*Éros*, mais aussi la différence des sexes. André Breton définit le mythe comme « une très vieille parole où l'humanité se reconnaît depuis longtemps et qu'elle peut charger de significations nouvelles²⁷¹. »

Dixit Aristophane, l'être humain pouvait appartenir à un des trois types existants : Homme / Femme, Homme / Homme (mâle) ou Femme / Femme (femelle). L'androgynie incarne l'être originel, parfait et absolu, qui illustre la complétude de l'Être : il réunit en une même entité le *Masculin* et le *Féminin*. Étant porteurs de l'altérité dans leurs seins, les êtres humains se suffisaient à eux-mêmes et n'avaient aucunement besoin de la présence divine. Ils ont donc été châtiés de leur orgueil par les dieux, qui ont envoyé Zeus les séparer d'un coup d'épée... condamnant du même coup l'humanité à rechercher sans cesse son double perdu.

²⁶⁹ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, op. cit., 1975, p. 174.

²⁷⁰ Platon, 1999 [380 av. J.-C.]. *Le Banquet*, Paris, Garnier-Flammarion, « Philosophie », 189c – 193e.

²⁷¹ André Breton, *Arcane 17*, Paris, Plon, 10 / 18, 1965.

Platon développe par ce discours la notion de complétude et de complémentarité : l'être humain étant originellement double, il a besoin de l'Altérité pour pallier sa singularité. Ainsi, l'identité de l'être originel repose sur la fusion – plus que sur l'addition – du Soi et de l'Autre ; l'*alter ego*, cet autre moi, permettant de retrouver l'identité complète de l'être.

Comme l'indique son étymologie²⁷², l'androgyné est porteur du binôme des opposés *Masculin* et *Féminin*. Cette dualité fait de lui un monstre au sens premier. Cicéron, dans *De Divinatione*, avait déjà placé la notion de « Monstre » à la croisée de plusieurs étymologies : d'un côté *monere* « avertir » et de l'autre *monstrare* « faire voir ». Actuellement, les définitions mettent toujours en avant la relation entre ces deux *topoi* : le dictionnaire *Larousse* propose plusieurs entrées pour le nom masculin « Monstre », il peut être « un être vivant présentant une importante malformation, un être fantastique des légendes ou de la mythologie, ou encore un animal effrayant... ». Ainsi, l'androgyné est bien un monstre, au sens où il est un être mythique et une aberration de la nature. Mais loin d'être effrayant, laid ou encore cruel, il soulève des questionnements propres aux Sciences humaines : réunissant les deux sexes dans un seul corps, il montre et illustre la différence des sexes. Mais, que montre-t-il au juste ? Cette scission interne de l'être donne à réfléchir quant au genre sexué : pour reprendre le titre du fameux ouvrage de Judith Butler, on assiste à un « trouble dans le genre²⁷³ ». Cette figure mythique fait l'objet d'un traitement particulier dans notre étude, car elle repose sur la fusion des deux sexes dans un corps unique. Sa présence quasi-totale dans l'ensemble du *corpus* principal tend à en faire un point névralgique de la représentation littéraire du *Féminin*.

Nous souhaitons nous arrêter quelques instants sur l'aspect concret du mythe platonicien et faire état des avancées des recherches en « sciences dures » sur cet aspect de la naissance de l'Être humain. De récentes études de généticiens de l'Université de Stanford ont :

montré que l'humanité possédait au départ un seul chromosome sexuel, fonctionnant par paires identiques et portant à la fois les gènes masculins et féminins. Mais, il y a 250 000 ans, à la suite d'une mutation, l'un des jumeaux a commencé à se différencier et donné naissance au chromosome Y. Celui-ci s'est spécialisé dans le genre masculin en abandonnant la plupart de ses gènes féminins. Incapable de se recombiner en échangeant des gènes avec son jumeau, car il est toujours tout seul dans la cellule, il s'est peu à peu appauvri, comme une peau de chagrin. L'Y est contraire à ce que l'on pourrait penser, la répartition des sexes des bébés n'est

²⁷² Ce nom provient du grec ancien *androgynê*, composé de substantifs : *aner-andros* signifiant « homme » et *gynê-gynaïkos* « femme ». La composition même de ce mot est une violence en soi : la fusion des deux substantifs force le sens originel et crée ainsi une nouvelle notion (somme des deux racines grecques).

²⁷³ Nous reprenons ici le titre d'un de ses plus fameux ouvrages afin de souligner l'importance du questionnement du *genre sexué* dans ce roman, et non de la réalité anatomique et biologique des sexes.

pas parfaitement équilibrée au départ : dans toutes les populations de la planète, il naît en moyenne plus de garçons que de filles (105 pour 100). Mais, comme la mortalité infantile est généralement plus élevée chez les premiers que chez les secondes, cette différence de départ finit par se combler. En l'an 2000, la population adulte des 140 pays les plus peuplés comptait exactement 99,89 hommes pour 100 femmes.

Des études portant sur le sexe des embryons suggèrent que le déséquilibre originel est encore plus flagrant : à la conception, le *sex-ratio* serait proche aujourd'hui du plus petit du génome, le moins fourni en gènes - moins d'une centaine, alors que l'X en compte 2000. Le généticien britannique Bryan Sykes, de l'Université d'Oxford, estime que ce chromosome mâle est tout simplement appelé à disparaître et le prédit dans son livre paru en 2004 - *La Malédiction d'Adam* (Albin Michel)²⁷⁴.

Ainsi, l'imaginaire de nos auteures ne crée rien, ne donne pas vie *ex-nihilo* à cette figure : l'hermaphrodisme existe bel et bien dans la nature, l'androgynéité en est le prolongement littéraire qui réinvestit le binôme *Féminin / Masculin*.

Auteures algériennes de langue française

Les mentions à l'androgynéité sont inexistantes dans ces textes, cela s'expliquant sûrement par l'absence d'ambivalence entre les genres et entre les sexes au niveau culturel. Les frontières entre hommes et femmes y sont, au contraire, largement développées et explorées ; toute traversée apparaissant comme impossible. L'androgyne, porteur des deux sexes, ne saurait avoir sa place dans un univers où les sexes et les genres se doivent de correspondre parfaitement à la construction sociale sexuée se faisant sur la base du sexe biologique.

Seule une unique référence apparaît dans *La Voyeuse interdite* de Nina Bouraoui, mention mettant en lumière le devoir de se conformer aux présupposés physiques et sociaux ; cela se posant en continuation de notre réflexion quant au traitement littéraire du « *Masculin castré* ».

Auteures belges de langue française

C'est sans aucun doute le roman *Orlanda* qui traite le plus explicitement du mythe de l'androgyne, Aline étant constituée psychiquement de plusieurs personnages que nous pourrions rattacher à l'*Anima*, Aline, et à l'*Animus*, incarné par Orlanda :

²⁷⁴ « Homme-Femme : Les mystères de la différence », in *L'Express* [en ligne], dossier publié le 20 novembre 2005, disponible <http://www.lexpress.fr/outils/imprimer.asp?id=484257&k=9> (page consultée le 5 janvier 2012).

Je disparaissais de ce que tu nommais toi à mesure que tu me constituais et c'est entre nous un lien qui, aussi gênant qu'il soit, ne peut pas être renié. Tu m'as construit sans en rien savoir, mais je me souviens de chaque instant²⁷⁵.

La part refoulée s'écrit abruptement : « C'est décidé, je change ! » Le verbe « changer » est ici non seulement synonyme d'*abandonner*, mais aussi de *modifier* : Orlanda, en quittant Aline, se réalise dans une nouvelle identité sexuée, telle qu'elle est explicitée par Judith Butler :

Le genre se révèle performatif – c'est-à-dire qu'il constitue l'identité qu'il est censé être. Ainsi, le genre est toujours un faire, mais non le fait d'un sujet qui précéderait ce faire [...] Il n'y a pas d'identité de genre cachée derrière les expressions du genre ; cette identité est constituée sur un mode performatif par ces expressions, celles-là mêmes qui sont censées résulter de cette identité²⁷⁶.

Ainsi, le genre n'est pas une donnée construite, et préalable au sujet, mais une variable évolutive, en construction et fluctuante. C'est cette dernière assertion qu'illustre ce roman de Jacqueline Harpman. Orlanda, en prenant un corps – masculin –, met en adéquation son genre et le corps qu'elle possède. Elle n'avait pas de place réelle dans l'identité d'Aline, car cette dernière l'avait refoulée au plus profond d'elle-même du fait d'une inadéquation profonde entre le déterminisme – le corps féminin d'Aline – et son libre arbitre.

S'il est manifeste dans le roman de Jacqueline Harpman que « Lucien » est un constituant d'Aline, la réciproque n'est pas tout à fait exacte. Lucien emporte dans sa fuite le savoir, les souvenirs et les goûts d'Aline, mais la principale intéressée se montre étrangement peu réceptive à l'amputation de son être psychique ! Cette dernière semble n'avoir presque aucune conscience de la présence de cette part d'elle-même, à tel point qu'elle ne remarque qu'à peine sa disparition :

Pourquoi suis-je si triste ?

Et la réponse se forma dans son esprit, claire, inévitable, même si nous savons qu'elle est incomplète : parce que je suis toujours triste et je fais semblant d'être heureuse²⁷⁷.

Par ce biais, Harpman dénonce l'éducation rigoriste dispensée aux filles ; dès le début du roman *Orlanda*, l'auteure dresse le portrait d'une mère « abusive » et autoritaire. Ce référent maternel, loin d'encourager le développement personnel de sa fille, cherche à la faire correspondre aux clichés et aux stéréotypes du *Féminin* ; il s'agit pour elle de faire entrer Aline dans une généalogie féminine :

²⁷⁵ Jacqueline Harpman, *Orlanda*, op. cit., 1996, p. 178.

²⁷⁶ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, op. cit., 2005 [E.O. 1990], p. 97.

²⁷⁷ Jacqueline Harpman, *Orlanda*, op. cit., 1996, p. 31.

Elle ressemble à sa mère, qui ressemblait à sa mère, ce sont des générations de femmes bien élevées qui ont toutes eu le bonheur de ne pas recevoir trop de talents des fées conviées à se pencher sur leurs berceaux, de sorte qu'elles se sont fort bien accommodées de ce qui leur était permis²⁷⁸.

Comment ne pas penser aux théories développées par Luce Irigaray²⁷⁹, notamment dans *Je-Tu-Nous* (1990) ? En effet, la linguiste préconise l'inscription des femmes au sein d'une lignée matrilineaire dans la construction de l'identité féminine. Or, le roman *Orlanda* montre que la transmission des codes sociaux se fait avant tout par la mère, qui se charge de reproduire les valeurs qui lui ont été transmises.

Le *champ des possibles* est donc restreint pour une femme, car elle se doit de répondre à des critères précis. L'éducation de l'enfant-fille vise donc à la faire entrer dans le moule. À travers deux anecdotes mettant en relation Madame Berger-mère avec sa fille, l'auteure dénonce les injonctions à la « féminité » ; la sentence maternelle « Comme tu es masculine²⁸⁰ » marque le début du processus du refoulement d'Orlanda. Dès lors, cette part d'elle sera étouffée au profit d'une pseudo-féminité : la petite fille ralentit ses gestes, abandonne les mathématiques au profit des Lettres²⁸¹, renonce à ses opinions pour ne pas froisser ses interlocuteurs, mène une vie rangée... il en résultera une sensation de vide. Aline, ne laissant se développer que sa part féminine, ampute elle-même sa propre identité, au profit de son inscription dans une véritable « typologie du *Féminin* ».

Pourtant, Jacqueline Harpman dépeint bien un monstre double, qui a pour rôle de mettre en lumière la différence des sexes. Les deux parts d'Aline montrent chacune un côté de l'androgynie originel : Aline représentant un *Féminin* codifié et Orlanda, le *Masculin*, synthétisant les pulsions inassouvies. Néanmoins, c'est dans la fusion des deux pôles opposés que réside la complétude de l'identité : tant qu'Aline niait la part de l'Autre en elle, son identité était amputée. Pour citer Pierre Laforge : « l'Androgynie est métaphore, il est la métaphore par excellence structurant à la frontière du pensable, sinon du représentable, l'imaginaire en ce qu'il échappe à toute formulation conceptuelle²⁸² ». Néanmoins, au-delà de la figure de l'androgynie, c'est bien une interrogation de la notion de *Gender* qui sous-tend

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 30.

²⁷⁹ Luce Irigaray, *Je-Tu-Nous*, Paris, Grasset, 1990, p. 13.

²⁸⁰ Jacqueline Harpman, *Orlanda*, *op. cit.*, 1996, p. 27.

²⁸¹ Notons que l'accès aux études pour une femme est une révolution sociale tardive : la loi Camille Sée de 1880 marquera la fondation d'un enseignement secondaire féminin, néanmoins les bachelières ne représenteront que 6% des effectifs d'étudiants universitaires en 1914. L'année 1975 verra se renverser les proportions de répartition Hommes / Femmes dans les universités françaises : pour la première fois, le nombre de femmes inscrites est supérieur à celui des hommes.

²⁸² Pierre Laforge, *L'Éros romantique. Représentations de l'amour en 1830*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 88.

cette œuvre romanesque. Dans *Orlanda*, Harpman opère un glissement du *Mythos* (invérifiable) vers le *Logos* (concret) : le mythe de l'androgynisme permet d'aborder la question de la différence des sexes en partant d'une même entité. Dès lors, le(s) monstre(s) en présence interroge[nt] les notions de *Masculin* et de *Féminin*. Les deux genres, contenus dans chaque Être, cohabitent, se confrontent et finissent par chercher la fusion originelle, qui correspond à l'identité originelle de l'être.

L'œuvre *Moi qui n'ai pas connu les hommes* traite d'un aspect différent du mythe, mais néanmoins étroitement lié : la séparation des deux moitiés de l'être originel. En effet, ce roman dépeint la quête de personnages féminins qui se sont « réveillés » dans un monde privé d'hommes. Ainsi, l'androgynisme mythique est réellement séparé : la part masculine a disparu, la complémentarité n'est plus possible. À l'instar du mythe platonicien, la part privée de son double opposé dépérit et se livre à la quête de cette unité perdue.

Ce mythe fondateur est directement mis en scène, et abordé sous l'angle de la psychanalyse, par Jacqueline Harpman ; dans ce monde monosexué, l'androgynisme originel a été séparé de manière radicale : l'altérité masculine a totalement disparu de la surface de la planète. Ne restent que les femmes, qui, longtemps prisonnières, recouvrent inexplicablement la liberté. La moitié subsistante part en quête de la moitié manquante. Dans cette optique, c'est par le biais de l'absence que l'androgynisme est évoqué : la scission apparaît définitive, sans aucune chance de retrouver l'*alter ego*.

Auteures québécoises de langue française

Le Premier jardin d'Anne Hébert fait montre d'un traitement du corps féminin spécifique en cela qu'il est le révélateur des changements de personnalités. Le personnage de Flora Fontanges / Pierrette Paul ne possède pas d'identité propre et singulière. Elle erre de rôles en personnalités ; dès lors l'identité n'est plus qu'un vêtement dont il devient possible de changer. Flora, actrice, intègre et incorpore les différents traits des personnages qu'elle incarne, sans parvenir à se saisir elle-même, « hors scène, elle n'est personne²⁸³ ». Son corps lui-même est affecté par les métamorphoses psychiques ; cantonné à n'être qu'un simple réceptacle de la psyché, il subit ses transformations :

²⁸³ Anne Hébert, *Le Premier jardin*, op. cit., 1988, p. 9.

Isoler Flora Fontanges dans le vide. L'examiner sous toutes les coutures comme un microbe vivant sous le microscope. Le saisir au moment de sa métamorphose, ce rôle qui doit l'envahir peu à peu. Sans texte et sans voix, sans geste ni maquillage, dans la nudité la plus parfaite, que Winnie sorte au grand jour et soit bien visible sur le visage de Flora Fontanges et dans son corps qui se tasse et se racornit à vue d'œil²⁸⁴.

L'intrication entre identité propre et corps est manifeste, même si Flora Fontanges semble être encombrée du corps de ses différents personnages littéraires : « Elle met de côté le rôle de Winnie. Se lave de la vilaine figure et du corps ravagé de Winnie qui lui collent à la peau. À nouveau, elle n'est plus personne en particulier²⁸⁵ ». L'expression familière « coller à la peau » prend ici tout son sens métaphorique, au point de tendre à la catachrèse : ses identités secondaires, théâtrales, sont une seconde peau dont elle se revêt. Elle n'est qu'un « caméléon » qui agit par « mimétisme²⁸⁶ ».

Dans *Les Enfants du sabbat* d'Anne Hébert, l'androgynéité procède de la gémellité des enfants Julie et Joseph. Si le garçon n'est que très brièvement évoqué par l'auteure, il représente pourtant la part en fuite du couple androgynique ; rebelle, il disparaîtra du paysage de l'œuvre comme de la narration. L'opposition des sexes n'apparaît qu'avec l'accès à la sexualité, avant cela ils n'apparaissent que sous la dénomination neutre en langue française de « les enfants ». La scission de l'androgyné mythique interviendra avec les rites sataniques qui visent à concevoir l'antéchrist. Différenciés anatomiquement, ils se scindent aussi au niveau comportemental : Joseph refuse de se plier au rituel et s'enfuit pour ne réapparaître qu'à l'extrême fin du roman, et Julie, n'ayant pu échapper à son destin, cherchera à enterrer sa nature dans le couvent du Précieux-Sang. Pourtant, la séparation des jumeaux demeure inopérante ; liés l'un à l'autre par un lien surnaturel, ils n'apparaissent pas complémentaires mais bien fusionnels²⁸⁷. Élise Salaün définira ce phénomène comme une « Victoire de l'androgynie de l'enfance contre les diktats identitaires ».

De plus, le personnage de Julie, une fois son pouvoir et sa nature acceptés, semble dépasser la frontière genrée qui aliène les femmes. Julie est élevée dans une cabane forestière que l'on peut rattacher à l'univers féminin²⁸⁸ : les scènes se déroulent dans une ambiance

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 45.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 48.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 78.

²⁸⁷ Pour plus de détails, voir l'excellent article d'Élise Salaün « Joseph et Julie, jumeaux androgynes. Indifférenciation de genre dans *Les Enfants du sabbat* », in Isabelle Boisclair (dir.), *Féminin / Masculin dans l'œuvre d'Anne Hébert*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, Fides, « Les Cahiers Anne Hébert », n° 8, 2002, p. 71-91.

²⁸⁸ On se base ici sur l'étude des archétypes structurels jungiens.

nocturne inquiétante. Et, dans le même temps, elle est sur le point de prononcer ses vœux au couvent du Précieux-Sang. Le couvent est un univers diurne, placé sous le signe de la religion. Pourtant, ces deux univers se mêlent jusqu'à faire de Julie un personnage trouble et inquiétant.

Auteures suisses de langue française

La nouvelle « Virginia 1891 » de Corinna Bille met elle aussi en présence deux principes opposés dans un même corps. L'auteure suisse fait référence à une œuvre picturale, qui n'est pas sans rappeler le tableau de Tomás Mondragón, *Este es el espejo que no te engaña* (1856), où les corps sont représentés mi-vivants, mi-morts :

Puis, dans un décor champêtre, debout sur des tonneaux, un violoneux faisait danser des jeunes gens. Se détachait au premier plan un couple à la fois charmant et hideux. Il exerçait sur moi une véritable fascination. *La jeune fille* portait une coiffure de cheveux bouclés en hauteur, mais sa tête était *une tête de mort* ; et d'une moitié de sa poitrine, *les côtes* apparaissaient à nu tandis que la partie gauche du corps, *bien en chair et palpitante*, s'habillait d'une mousseline blanche à dentelle. *Le jeune homme* avait *figure humaine*, mais la *moitié de son corps* aussi n'était qu'un squelette²⁸⁹.

Cette description duelle met en jeu le binôme Vie / Mort, dans lequel le *Masculin* et le *Féminin* sont pareillement concernés. Notons cependant que le corps de la jeune femme semble avoir subi plus violemment le contact de la mort, bien que la partie vivante soit toujours dépeinte sensuellement, mettant en avant les attraits physiques du corps féminin (habillement, poitrine, chair, cheveux). La tension entre *Éros* et *Thanatos* de ce tableau préfigure et représente le tiraillement de la jeune fille, sans pour autant que l'une des notions soit dissociable de son corollaire.

²⁸⁹ Corinna Bille, *La Demoiselle sauvage*, op. cit., 1974, p. 114. Nous soulignons.

Chapitre 4. La Fiction et la réalité

« Est fiction une représentation littéraire qui constitue un monde autonome, ou du moins partiellement distinct du réel²⁹⁰ » : cette définition pose d'emblée la question de la distance à la réalité, de la véridicité de l'univers créé par la littérature. Néanmoins, réelles ou imaginaires, les histoires n'en demeurent pas moins significantes pour les auteures.

Les femmes ayant longtemps été cantonnées à des écritures de l'intime, par rapport aux auteurs-hommes qui s'attelaient à des écrits « sérieux », la visée de cette partie est de dégager les frontières entre Fiction et Réalité sur lesquelles jouent nos auteures. Henri Bergson affirme que « La fiction, quand elle a de l'efficace, est comme une hallucination naissante » ; créer des représentations imaginaires qui se mêlent à une *mimesis* fidèle du Réel revient à hybrider les dimensions de perception. Carol Gilligan souligne dès 1986 que les femmes « vivent la réalité des relations humaines comme un don et non pas comme un contrat auquel on a librement consenti, elles ont une compréhension de la vie qui reflète les limites de l'autonomie et du contrôle que l'on peut exercer sur elle²⁹¹. »

En investissant la *res publica*, les auteures sortent du champ de l'intime qui leur était traditionnellement dévolu et s'inscrivent en faux par rapport à la norme patriarcale :

[...] ce que l'on appelle la « création » est la rencontre entre un *habitus* socialement constitué et une certaine position déjà instituée ou possible dans la division du travail de production culturel (et, par surcroît, au second degré, dans la division du travail de domination) ; le travail par lequel l'artiste fait son œuvre et se fait, inséparablement, comme artiste (et, lorsque cela fait partie de la demande du champ, comme artiste original, singulier) peut être décrit comme la relation dialectique entre son poste qui, souvent, lui préexiste et lui survit (avec des obligations, par exemple, la « vie d'artiste », des attributs, des traditions, des modes d'expression, etc.) et son *habitus* qui le prédispose plus ou moins totalement à accepter ce poste²⁹².

L'identité sexuelle influe donc sur le choix des thèmes traités et cette variable prétendument naturelle amène à une catégorisation négative des écrits féminins qui, volontairement cantonnés à la sphère de la domesticité, ont longtemps été considérés comme une littérature de « seconde zone ». S'appropriant l'*extérieur*, tout en rendant compte d'un espace-temps traditionnel cyclique, nos auteures investissent finalement un terrain littéraire hybride qui dépasse la différence sexuelle.

²⁹⁰ Alexandre Gefen, « La fiction, définition(s) » [en ligne] in Fabula, Atelier de théorie littéraire, disponible sur http://www.fabula.org/atelier.php?La_fiction%2C_d%26acute%3Bfinition%28s%29 (page consultée le 3 mars 2012).

²⁹¹ Carol Gilligan, *Une si grande différence*, Paris, Flammarion, 1986, p. 280.

²⁹² Pierre Bourdieu, « Mais qui a créé les créateurs ? », in Jacques Pelletier (dir.), *Littérature et société. Anthologie préparée par Jacques Pelletier*, Montréal, VLB éditeur, « Essais critiques », 1994, p. 280-281.

Les Dénonciations politiques et historiques

Être épouse et mère de famille, tel doit être le rôle de la femme. Ce rôle est assez noble et beau et doit remplir toute son existence ; la femme ne doit donc pas envier l'homme parce qu'il est électeur et chercher à descendre dans l'arène politique où elle risque de perdre sa grâce et son charme ; la vanité de posséder un diplôme s'acquiert souvent au prix du bonheur que lui aurait donné la famille, et transforme la femme en un être sans sexe et par là inutile²⁹³.

Cette définition proposée par le *Dictionnaire des familles* au XIX^e siècle nous paraît illustrer à merveille le clivage genré qui sous-tend les domaines publics et, plus spécifiquement la politique : aujourd'hui encore, le « plafond de verre » crée une frontière entre l'Économie ou les Affaires étrangères (domaines traditionnellement dévolus aux hommes et l'Écologie ou les Affaires familiales (où les femmes apparaissent mieux représentées). N'oublions pas que la loi sur la parité Hommes / Femmes dans les milieux politiques ne date que du 6 juin 2000 ; qu'il ait fallu légiférer pour règlementer l'égalité entre les sexes apparaît bien comme la preuve de la difficulté à changer, si récemment, les mentalités²⁹⁴.

Nous avons fait le choix d'aborder brièvement ce thème dans le but de ne pas tronquer l'analyse de cette production littéraire francophone. Si ces œuvres sont pour la totalité²⁹⁵ présentées comme fictionnelles, elles n'en font pas moins état de la situation politico-historique. La notion de *Zeitgeist* nous paraît ici centrale, et, ne voulant rien omettre dans l'analyse de ces œuvres, nous aborderons donc cette thématique qui traverse l'ensemble du corpus réuni.

Les revendications sociales du Mouvement de Libération des Femmes (MLF) portaient, entre autres slogans, sur la réappropriation par les femmes de l'Histoire pour [leur] permettre d'écrire leurs histoires. En effet, de même que l'Histoire est écrite par les vainqueurs, ce sont les hommes qui ont de tout temps rédigé et consigné les annales du passé : Charles Nodier s'exclamait en 1832 : « Une femme qui voterait les lois, discuterait le budget, administrerait les deniers publics, ne pourrait être autre chose qu'un homme²⁹⁶ », soulignant ainsi que les femmes sont amenées à demeurer hors des questions politiques et publiques. Sur la musique du *Chant des déportés*, l'hymne du MLF chanté pour la première fois lors de la

²⁹³ *Dictionnaire médical à l'usage des familles*, 1890.

²⁹⁴ À titre d'information, la France faisait partie de la queue du peloton à l'échelle européenne : en 2007, seuls 18,5 % des sièges du Parlement étaient tenus par des femmes.

²⁹⁵ Nous reviendrons par la suite sur le cas particulier des œuvres d'Assia Djebar qui joue des frontières et brouille les contours entre autobiographie et autofiction.

²⁹⁶ Charles Nodier, in *L'Europe littéraire*, 1832.

manifestation du 20 novembre 1971, met en exergue dès la strophe d'introduction la nécessité d'inscrire les femmes dans le temps :

Nous qui sommes sans passé, les femmes
Nous qui n'avons pas d'histoire
Depuis la nuit des temps, les femmes
Nous sommes le continent noir.

Il ne saurait donc y avoir d'identités féminines hors d'une historisation du champ collectif. Les manifestantes ont d'ailleurs poussé la subversion jusqu'à érailler les symboles nationaux en déposant une gerbe sur la tombe du soldat inconnu tout en tenant des banderoles sur lesquelles on pouvait lire : « Il y a plus inconnu que le Soldat inconnu : sa femme ».

Le champ littéraire dans lequel, comme nous l'avons vu, l'espace apparaît comme sexué, permet justement la fuite hors des codes sociaux emprisonnant les femmes dans le champ de la domesticité. En inscrivant l'Histoire, et plus encore une « Histoire au féminin », au cœur même de leurs œuvres, nos auteures définissent d'emblée la pluralité comme élément prégnant et constitutif du *Féminin*, qui se voit placer à la croisée de l'Histoire, collective, et des histoires, individuelles. Il y a donc revendication d'un passé, souvent méconnu par les femmes elles-mêmes, dans le but sous-jacent de bâtir un futur. Certes, la claustration de l'espace accompagne les personnages féminins, mais ces dernières s'approprient la parole quant au domaine public. En effet, nos auteures enracinent leur narration dans une réalité sociale, en dénonçant, comme nous l'avons vu, la différence des sexes mais aussi les dysfonctionnements de leur société à différents niveaux. Ce phénomène mérite d'être souligné du fait de la portée de telles prises de position : si les écrits masculins sont traditionnellement tournés vers l'*extérieur*, on attribue généralement aux femmes la mise en mots de l'intimité et de la domesticité. Or, nos auteures s'attachent justement à sortir de cette limite et, de ce fait, à transgresser un clivage traditionnel en traitant de l'Histoire collective dans laquelle elles sont inscrites.

Auteures algériennes de langue française

Du fait de l'Indépendance, violemment et chèrement acquise par l'Algérie en 1962, ainsi que des bouleversements sociaux qui s'en sont suivis, la situation sociale algérienne est pleinement abordée par Assia Djebar dans *Oran, langue morte* et *L'Amour, la fantasia*. L'auteure est probablement la plus célèbre représentante de ce phénomène :

En cet avril 1845, le caïd Ben Kadrouma se retrouvait dans des conditions similaires : une délégation de notables mazounis accueillait à la porte de la ville (cette porte qu'on n'avait pas voulu ouvrir, deux ans auparavant, à Abdelkader, malgré ses cavaliers rouges et son artillerie) la colonne française qui approchait²⁹⁷.

Son écriture se définit par une plurivocalité dans laquelle se mêlent non seulement les voix narratives, mais aussi les histoires, les personnages et les narrations. Elle s'attache à entremêler, parfois jusqu'à la confusion, les lieux, les époques et les contextes. De nombreux passages de ses œuvres explicitent et reviennent sur les événements qui ont amené l'Algérie à la guerre civile et sur les troubles sociaux qui en ont résulté. Le contexte sociopolitique, passé et actuel, joue un rôle prépondérant dans son écriture. La quête identitaire passe par un questionnement à la fois de l'identité personnelle et de l'appartenance nationale. Privée de son Histoire par une transculturation qui a duré plus d'un siècle (1830-1962), l'Algérie des années 1990 traverse les « Années de la terreur » marquées par un élan violent vers un islamisme radical qui correspond à une tentative de retour vers la civilisation arabo-musulmane perçue comme ontologique. Se pose la question, pour notre auteure, de son identité en tant que femme mais aussi en tant qu'Algérienne. Le choix du français comme langue d'expression peut, à cet égard, paraître paradoxal, porteur de tensions antagonistes, comme nous l'étudierons dans le troisième chapitre de cette étude : les hybridations, stylistiques et linguistiques, font figures d'un véritable *modus operandi*, tant au niveau de la langue d'expression, plurielle et en mouvement, qu'à celui des genres littéraires. L'Histoire nationale, les histoires personnelles et la fiction sont, par conséquent, les trois « trames de fond » qui sous-tendent ces deux œuvres djebariennes.

Nous aborderons en profondeur le sujet de l'Histoire dans la troisième partie de ce travail, néanmoins nous ne pourrions traiter de ce *topos* sans aborder, même brièvement, le roman autobiographique *L'Amour, la fantasia*, dans lequel Assia Djébar semble transgresser l'ensemble des normes inhérentes au genre : les nouvelles sont de longueurs variables, le parti pris de la narratrice sous-entend l'ensemble des narrations et surtout elles se situent entre le conte et le récit, l'Histoire s'y greffant comme élément fondateur. Ces transgressions tendent à faire de l'œuvre un *recueil de romans* dont l'unité est fondée, comme nous le verrons ultérieurement, sur la cohérence de la narration à la première personne. En parallèle avec l'Histoire, c'est essentiellement une Histoire au féminin qui s'élabore peu à peu, mettant en avant les grands noms féminins :

²⁹⁷ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 122.

D'autres relations sur l'héroïsme féminin illustrent la tradition de la reine mère féodale (Intelligence, sens de l'organisation et courage « viril »), à l'exemple de la lointaine Kahina berbère.

L'histoire de Messaouda, plus modeste, me paraît présenter un aspect nouveau : variante certes de l'héroïsme et de la solidarité tribale, mais surtout ici mise en correspondance d'un corps en danger (dans le mouvement total improvisé) avec une voix qui appelle, défie et écorche [...]. Le Chant de Messaouda seul consacre ce bonheur de la femme totalement dans la mobilité à la fois improvisée et dangereuse, en somme créatrice²⁹⁸.

Les éléments historiques tiennent une place prépondérante dans la narration dont ils sont consubstantiels : l'œuvre d'Assia Djébar, dans son ensemble, aborde simultanément la question de l'identité féminine en parallèle de la quête, douloureuse et inhérente aux pays postcoloniaux, d'une identité algérienne nationale. De nombreuses études ont été consacrées à son œuvre sous l'angle du *Féminin*, citons entre autres, celle de Priscilla Ringrose, *Assia Djébar. In Dialogue with Feminisms* (2006), qui a étudié les romans *Vaste est la prison* (1995) et *Ombre sultane* (1997) à l'aune des théories différentialistes d'Hélène Cixous et de Luce Irigaray.

Toutefois, à titre illustratif, relevons le cas de la nouvelle « La femme en morceaux²⁹⁹ » d'Assia Djébar. Dans ce conte, comme nous l'avons déjà précisé, elle met en scène le calife Haroûn Ar-Rachîd et le vizir Djaffar, personnages ayant réellement existé à Bagdad au VIII^e siècle, ces derniers étant par ailleurs issus des *Mille et une nuits*. En parallèle de la narration de ce conte, l'auteure dépeint une classe travaillant sur l'étude littéraire de cette histoire :

Puis, elle dévida, en arabe, le hadith si connu :

« Comme a dit notre Prophète, que le Salut de Dieu soit sur Lui : “Le meilleur d’entre les Croyants dirigera ma Communauté, même s’il s’agit d’un esclave soudanais !” »

- Vous voyez, conclut-elle d’une voix suave, l’Islam est égalitaire !

Mais une autre sursaute et, intervenant en français, rétorque :

- Dis-moi donc, si l’égalité que tu invoques était vraiment sans limites, s’il s’agissait d’une femme, oui, d’une simple femme ? Dirigerait-elle « notre » (elle appuie, sur ce possessif, d’une note ironique) Communauté ?

- Et pourquoi pas, reprend la première, en français également. Regarde de nos jours : plusieurs États musulmans ne sont-ils pas dirigés par des femmes Premiers ministres ?

Remous dans la salle. Atyka impose le calme :

- Nous ne sommes pas ni en sciences politiques, ni en cours de religion ! Je vous rappelle que nous commentons des extraits traduits des Mille et Une Nuits³⁰⁰ !

Le recours à l'Histoire du Moyen-Orient, et à ses célèbres personnages politiques, est commenté par les élèves et donne lieu à une critique des sociétés actuelles par le biais du

²⁹⁸ Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Des Femmes, 1980, p. 157.

²⁹⁹ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 163.

³⁰⁰ Assia Djébar, *Oran, langue morte*, op. cit., 1997, p. 198. L'auteure souligne.

féminisme. Plus que l'histoire de la femme coupée en morceaux, préfigurant la fin funeste d'Atyka, c'est bien la place des femmes dans la société qui est abordée par l'auteure. Passé et présent se mêlent dans la narration jusqu'à se rejoindre, confirmant l'actualité du débat qui s'instaure entre élèves et professeure. Seule l'irruption des terroristes qui réduiront les protagonistes au silence, ramènera à l'actualité de l'Algérie durant les Années de la terreur.

Nina Bouraoui, quant à elle, aborde des problématiques sociales, mais aussi personnelles dans ses œuvres, bien que les traitements littéraires soient profondément divergents selon qu'on s'attache à *Mes Mauvaises pensées* ou à *La Voyeuse interdite*.

Le premier roman *La Voyeuse interdite*, sur un plan chronologique, traite de la condition féminine dans l'Algérie des années 1990. L'histoire de Fikria est profondément ancrée dans l'Histoire algérienne. Si les personnages sont *a priori* fictifs, le contexte socioculturel est, quant à lui, bien réel. Nina Bouraoui dénonce dans ses œuvres l'oppression que subissent les femmes, fortement soumises à la domination patriarcale. Tout en relevant de l'inspiration fictionnelle, *La Voyeuse interdite* puise dans la réalité la trame de sa narration : « Dès la puberté, les femelles de la maison durent vivre cachées derrière les fenêtres d'un gynécée silencieux où le temps avait perdu sa raison d'être³⁰¹. » Comme nous avons eu l'occasion de le traiter précédemment, c'est bien la condition féminine tout entière qui constitue le *punctum* de l'œuvre.

Le roman *Mes Mauvaises pensées* fait écho à *La Vie heureuse*, publié en 2002. Ce roman joue de la structure de l'œuvre : Nina Bouraoui s'y livre à un véritable monologue intérieur, où le lecteur n'a d'autre choix que de suivre le fil d'une réflexion qui semble suivre son propre cours. Cette forme particulière, plus proche du genre du journal intime ou d'une séance de psychanalyse que de celui du roman, permet à l'auteure de traiter plus spécifiquement de son histoire personnelle, comme l'annonce la quatrième de couverture des Éditions Stock en 2005 :

Pendant trois ans, je me suis rendue une fois par semaine chez le docteur C. À chaque séance, j'avais l'impression de lui donner un livre, il s'agissait toujours de liens, de séparations, de rencontres, à chaque séance, je construisais et déconstruisais un édifice amoureux. *Mes Mauvaises Pensées* est le récit de cette confession, j'ai voulu raconter le métier de vivre et le métier d'aimer. Ce n'est pas le récit d'une thérapie, ce n'est pas une légende, c'est un roman parce que c'est une histoire rapportée ; c'est l'histoire de ma famille, de l'Amie, de la Chanteuse, d'Hervé Guibert, c'est l'histoire de mes deux pays. Je n'ai jamais quitté l'Algérie, on m'a enlevée à l'Algérie, je n'ai jamais fait mes adieux, j'ai appris à devenir en France et je

³⁰¹ Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, op. cit., 1991, p. 22.

crois que je suis née deux fois. *Mes Mauvaises Pensées* est aussi mon retour vers le pays où j'ai laissé quelque chose qui n'a jamais cessé de grandir dans mon dos, et qui n'a jamais cessé de m'effrayer³⁰².

C'est l'impossible adéquation entre sa culture d'origine et son homosexualité qui se trouve au cœur de ce monologue, et déplace la « question homosexuelle » de la sphère privée dans le domaine public (Voir *infra* « l'homosexualité », p. 276).

Auteures belges de langue française

L'univers fictionnel dans lequel Jacqueline Harpman campe son œuvre *Moi qui n'ai pas connu les hommes* prend racine dans le monde carcéral et, plus précisément, dans toute l'horreur des camps de concentration. Il nous apparaît que ce triste évènement historique imprègne violemment la fiction romanesque tant l'être humain, et plus précisément ici les femmes, sont ravalées au rang d'animaux : les interdictions « concentrationnaires » touchent au statut même de l'humanité. Il ne leur est pas permis de pleurer et de rire, or « le rire est le propre de l'homme » comme le souligne le célèbre adage d'Aristote : ne pas rire déshumanise, de même que ne pas pleurer. En les privant de ces réactions émotionnelles, les geôliers leur rendent le statut d'Être humain inaccessible. Néanmoins, c'est l'interdiction de se donner la mort qui est à cet égard la plus parlante : se suicider serait un acte de résistance passive, or dans cet univers les femmes ne s'appartiennent plus et ne peuvent donc plus jouir du droit à disposer de leur propre existence.

Les deux œuvres en présence de Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au Noir* et *Le Labyrinthe du monde*, présentent comme point convergent l'importance accordée à l'exactitude historique et à l'ancrage dans une réalité formelle, ou pour le moins, plausible. Ce souci du détail caractérise grandement l'œuvre yourcenarienne, dont la pierre d'achoppement consiste justement en cette fidélité aux faits personnels :

Beaucoup, beaucoup, beaucoup [plus difficile de parler de mon enfance] ! On a peur de se tromper. Il y a toujours la vanité qui intervient... il pourrait y avoir la timidité, il pourrait y avoir le fait qu'on ne se voit pas. Quelques grands peintres ont fait leurs « portraits au miroir » admirablement, Rembrandt l'a fait toute sa vie... Mais c'est une chose assez difficile à faire et assez dangereuse³⁰³.

³⁰² « Présentation de l'éditeur », quatrième de couverture de Nina Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, Paris, Stock, 2005, 288 p.

³⁰³ Marguerite Yourcenar revient sur ces deux œuvres de l'écriture de Soi dans une interview télévisée accordée à Bernard Pivot le 7 décembre 1979. Transcription personnelle.

Cet extrait provient de son propre commentaire du troisième volet de son autobiographie. La difficulté à se mettre objectivement en scène apparaît comme presque insurmontable. Relevons que lors des deux premiers romans, la jeune Marguerite n'est âgée que de six semaines. Assez paradoxalement, l'auteure, qui a fait le choix de ne pas enfanter, redonne vie à ses ancêtres : les prédécesseurs (re)prennent vie dans son écriture en répondant à son projet littéraire de dépeindre la condition humaine : « L'angle à la pointe duquel nous nous trouvons bée derrière nous à l'infini. Vue de la sorte, la généalogie, cette science si souvent mise au service de la vanité humaine, conduit d'abord à l'humilité, par le sentiment du peu que nous sommes dans ces multitudes, ensuite au vertige³⁰⁴. » Son autobiographie tout entière repose sur le traitement de sources historiques, rendant ainsi – comme nous l'avons vu en ce qui concerne Assia Djebar – indissociables quêtes identitaires personnelles et inscription dans l'Histoire. L'appui non négligeable des documents historiques et des témoignages familiaux lui permet de pallier les omissions et les inexactitudes. Elle ne cherchera, par ailleurs, pas à combler les vides provoqués par sa mémoire et / ou ses sources.

Certes, dans *L'Œuvre au noir*, Zénon est un personnage de fiction, mais Yourcenar revendique l'inspiration qu'elle a puisée dans le panthéon des philosophes grecs et autres, tels Platon, Érasme, etc., qui sont autant de sources qui ont servi à bâtir le personnage central de *L'Œuvre au noir*. Dans ce roman historique, le contexte sociopolitique a requis de nombreuses recherches et l'auteure s'est d'ailleurs fait un devoir de le spécifier aux lecteurs, comme le souligne le dernier chapitre de l'œuvre, qui regroupe les « Notes de l'auteur³⁰⁵ ». La simple présence de notes de bas de page fait écho au travail de l'historienne plus qu'à celui de la romancière :

1. Voir, pour ces complexes questions de procédure mi-ecclésiastique, mi-civile, les immenses procès-verbaux réunis par Luigi Amabile, *Fra Tommaso Campanella*, Naples, 1882, 3 vol.³⁰⁶.

Il serait néanmoins illusoire de chercher à scinder les deux facettes de Marguerite Yourcenar. Par ailleurs, le personnage est au cœur de l'Histoire occidentale et orientale ; à la manière d'une historienne ou d'une chroniqueuse, Marguerite Yourcenar s'attache à un récit extrêmement détaillé des temps contemporains de la Réforme :

« Apostrophe : Souvenirs pieux et Archives du nord », in *Archive INA*, le 7/12/1979. Disponible sur <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I00005308/souvenirs-pieux-et-archives-du-nord.fr.html> (page consultée le 24 janvier 2012).

³⁰⁴ Marguerite Yourcenar, *Archives du Nord*, op. cit., 1977, p. 46.

³⁰⁵ Marguerite Yourcenar, « Note de l'auteur », in *L'Œuvre au noir*, op. cit., 1968, p. 447.

³⁰⁶ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, op. cit., 1968, p. 464.

On sut plus tard qu'il avait d'abord passé quelque temps à Gand, chez le prévôt mitré de Saint-Bavon, qui s'occupait d'alchimie. On crut ensuite l'avoir vu à Paris, dans cette rue de la Bûcherie où les étudiants dissèquent en secret des morts, et où se prennent comme un mauvais air le pyrrhonisme et l'hérésie. D'autres, fort dignes de foi, assuraient qu'il tenait ses diplômes de l'Université de Montpellier, ce à quoi certains répondaient qu'il n'avait jamais fait que s'inscrire à cette faculté célèbre, et qu'il avait renoncé aux titres sur parchemin en faveur de la seule pratique expérimentale, dédaignant à la fois Galien et Celsus. On crut le reconnaître en Languedoc dans la personne d'un magicien séducteur de femmes, et, vers la même époque, en Catalogne, sous l'habit d'un pèlerin venu de Montserrat et recherché pour le meurtre d'un jeune garçon dans une hôtellerie fréquentée par des gens sans aveu, marins, maquignons, usuriers suspects de judaïsme et Arabes mal convertis. On savait vaguement qu'il s'intéressait à des spéculations sur la physiologie et l'anatomie, et l'histoire de l'enfant assassiné, qui n'était pour les grossiers ou les crédules qu'une instance de magie ou de noire débauche, devenait sur les lèvres des plus doctes celle d'une opération ayant pour but de transvaser du sang frais dans les veines d'un riche Hébreu malade. Plus tard encore, des gens revenus de longs voyages et de plus longs mensonges prétendirent l'avoir vu dans le pays des Agathyrses, chez les Barbaresques, et jusqu'à la cour du Grand Daïr. Une nouvelle recette de feu grégeois, employée à Alger par le pacha Khéreddin Barberousse, endommagea gravement, vers 1541, une armadille espagnole ; on mit à son compte cette invention funeste, qui, disait-on, l'avait enrichi. Un moine franciscain envoyé en mission en Hongrie avait rencontré à Bude un médecin flamand qui se serait gardé de dire son nom : c'était lui sans doute. On savait aussi de bonne source qu'il aurait été appelé en consultation à Gênes par Joseph Ha-Cohen, physicien privé du Doge, mais aurait ensuite insolemment refusé de succéder au poste de ce Juif frappé d'une sentence d'exil. Comme les audaces de la chair passent, souvent à juste titre, pour accompagner celle de l'intelligence, on lui attribua des plaisirs non moins audacieux que ses travaux, et on colporta divers contes, variés bien entendu selon les goûts de ceux qui répandaient ou inventaient ses aventures. Mais, de toutes ces hardiesses, la plus choquante peut-être était celle qui, disait-on, lui faisait ravalier la belle profession de médecin en s'adonnant de préférence à l'art grossier de la chirurgie, salissant ainsi ses mains de pus et de sang. Rien ne pouvait subsister, si un esprit inquiet bravait de la sorte le bon ordre et les bons usages³⁰⁷.

Ce long extrait, intitulé « La voix publique » illustre bien le travail d'historienne auquel se livre l'auteure : le personnage est ancré dans son temps par différentes voix qui s'entremêlent dans la narration. L'influence de l'Histoire sur l'écriture yourcenarienne n'est plus à démontrer, mais relevons néanmoins qu'il en résulte un effet de confusion quant à l'omniprésence de Zénon qui paraît être partout et à la fois nulle part ; et surtout, Zénon, profondément attaché à cette réalité sociale et historique, en devient lui-même le témoin « réel ». Cet ancrage tendant au réalisme permet bien entendu une mise en parallèle avec les événements historiques du XX^e siècle.

Une décadence qui s'étale ainsi sur plus de dix-huit cents ans est autre chose qu'un processus pathologique : c'est la condition de l'homme lui-même, la notion même de la politique et de l'État que *L'Histoire d'Auguste* met en cause, cette masse déplorable de leçons mal apprises, d'expériences mal faites, d'erreurs souvent évitables et jamais évitées, dont elle offre, il est

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 75.

vrai, un spécimen particulièrement réussi, mais qui sous une forme ou sous une autre, emplit tragiquement toute l'histoire.³⁰⁸

Marguerite Yourcenar a été à de nombreuses reprises étudiée sous l'angle du roman historique, car « c'est en racontant ses démêlés avec le matériau de l'histoire, dans des fragments de "discours de la méthode" qui sont toujours des fragments d'autobiographie, qu'elle a écrit une littérature très personnelle, parfois très "romantique", dans laquelle ses réflexions épistémologiques, sa vision de l'histoire et son imagination s'alimentent réciproquement³⁰⁹. » Nous reviendrons sur cette question lors de l'étude du « mélange des genres » (Voir *infra*, p. 377).

Auteures québécoises de langue française

Anne Hébert, tout comme Gabrielle Roy, placent de nombreuses revendications historiques dans leurs œuvres dont la narration dénonce, outre les inégalités basées sur la différence des sexes, les dysfonctionnements sociétaux. *La Petite poule d'eau* présente une version idyllique d'un univers exempt de tensions ou de violences, qui apparaît sous la forme d'une analogie entre un paradis naturel et un état naturel pour l'Homme. Les personnages, qui vivent chichement et sans accès à la civilisation moderne, semblent indemnes des aliénations sociales :

En Europe, au lendemain de la guerre, j'avais vu les traces des grandes souffrances, du mal profond que s'infligent les vieilles nations. Et, pour se détendre, pour espérer, sans doute mon imagination se plaisait-elle à retourner au pays de la Petite-Poule-d'Eau, intact, comme à peine sorti des songes du Créateur. Là, me dis-je, les chances de l'espèce humaine sont presque entières encore ; là, les hommes pourraient peut-être, s'ils le voulaient, recommencer à neuf. Mais hélas ! Ai-je aussi pensé avec une certaine tristesse ce n'est que très loin, au bout du monde, dans une très petite communauté humaine, que l'espoir est encore vraiment libre³¹⁰.

Au contraire de son roman *Bonheur d'occasion* (1945)³¹¹, elle y développe un monde où le bonheur est simple et accessible par le biais de la nature, bien que la trame narrative

³⁰⁸ Source de seconde main.

Marguerite Yourcenar, « Sous bénéfice d'inventaire », in *Essais et Mémoires*, op. cit., 1991, p. 20.

³⁰⁹ Colette Gaudin, *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994, p. 89.

³¹⁰ Gabrielle Roy, *La Petite poule d'eau*, op. cit., 1950, p. 275.

Ce texte a été écrit pour servir de préface à une édition anglaise de *La Petite poule d'eau*. Comme le précise François Ricard, il a été reproduit dans *Fragiles lumières de la terre*. Voir François Ricard, « La métamorphose d'un écrivain. Essai biographique », in *Études littéraires*, vol. 17, n° 3, 1984, p. 449.

³¹¹ La parution de cette œuvre en 1945 a constitué un tournant sur la scène littéraire québécoise, comme le souligne Roberts. Ce roman a été le premier texte franco-canadien récompensé par un prix littéraire hors des frontières des deux pays. Il donnera lieu à maintes études portant sur la sociologie de l'urbanisme selon des perspectives notamment féministes.

fasse état de malheurs individuels et collectifs. Dans la brève introduction au roman que constitue le chapitre I, Gabrielle Roy se livre à un *travelling* du « petit village au fond de la province canadienne » vers « la famille Toussignant ». C'est par le même procédé, qui n'est pas sans rappeler un mouvement de caméra, que le personnage de Luzina se distingue des autres membres de la famille manitobaine. La nature est omniprésente au roman et, grâce à l'usage, ici marginal, du *Je*, l'auteure indique clairement sa certitude que la nature est à même de fournir le bonheur à l'Homme. Pourtant, en sortant de la lecture de ce roman, c'est l'impression de détresse qui perdure. Comme le relève Lucie Joubert dans son article « Ironie et indulgence chez Gabrielle Roy : le paradoxe comme stratégie au féminin », l'auteure québécoise se fait le prisme ironique et railleur de la société canadienne et des institutions qui la composent. En cela, la charge subversive de l'œuvre royenne représente une des clés de lecture de son œuvre.

L'auteure nous invite à la découverte de son époque, mais bien évidemment le regard de l'auteure se fait critique et souvent narquois : « [...] de cible qu'elle est d'ordinaire, la femme vise à son tour. Dans ses premiers romans et nouvelles, Roy, par sa volonté de dénoncer les travers d'un monde d'hommes, s'inscrit dans une tradition préfémiste de satire sociale³¹². » À l'image du peintre de *La Montagne secrète*, Pierre Cardorai, les personnages royens sont « humains, trop humains ». L'ironie de l'auteure réside dans le traitement littéraire qu'elle fait des caractéristiques de ces héros qui, dans les deux œuvres du *corpus*, n'ont rien d'héroïque. Le destin tragique du peintre cohabite avec la dimension comique de son existence :

De couloir en couloir il avançait, le cœur battant d'une étrange émotion, comme si ce fût un homme qu'il eût ainsi suivi pour l'abattre [...]. Il continua et se trouva engagé en un dédale de rocs à l'aspect grotesque, de taille réduite cependant. Dans quel étrange milieu de la création se trouvait-il ? Que pouvait signifier pareil enchevêtrement monstrueux, tourmenté et comme souffrant³¹³ ?

Par l'absurdité des situations – le peintre sillonne le Grand Nord dans la quête d'un absolu pictural, mais ce sera dans un atelier parisien miteux qu'il trouvera « sa montagne » –, Gabrielle Roy souligne l'étrangeté de toute circonstance et de toute existence. Ainsi, le lecteur tient, presque malgré lui, un rôle éminemment actif car il est libre, selon ses propres critères et son propre vécu, de déceler l'ironie dans des situations qui ne sont finalement

³¹² Geneviève Thibault, *Recherches féministes* [en ligne], vol. 12, n° 2, p. 199-205, disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/058059ar> (page consultée le 9 décembre 2011), 1999, p. 200.

³¹³ Gabrielle Roy, *La Montagne secrète*, *op. cit.*, 1961, p. 117-118.

qu'accidentelles. Comme le souligne Geneviève Thibault dans *Recherches féministes* (1999), l'auteure québécoise met en place une dialectique de lecture dans laquelle l'empathie sincère et l'ironie alternent chez le lecteur :

En définitive, l'instance ironique royenne participe davantage d'une éthique philosophique que d'une condamnation sans appel. À la fois juge et partie, complice impartiale dont la moquerie se dissout dans une mélancolie emphatique, Roy, moins virulente que ses contemporaines, n'en aide pas moins la lectrice ou le lecteur à comprendre les travers humains d'une manière qui annonce la sollicitude lucide des écrivaines québécoises des années 80 et 90³¹⁴.

L'aspect manifeste de cette œuvre ouvre la voie vers des analyses littéraires basées sur la mythocritique et une lecture universalisante. La quête picturale de Pierre Cardorai n'est pas sans rappeler le genre littéraire de l'allégorie, tant elle illustre des éléments relevant de la philosophie, comme le démontre le nombre important d'études menées selon cette vision (pour ne citer que quelques-unes d'entre elles : Hugo McPherson en 1963, Gagné en 1973, Amprimoz en 1981 et Brochu en 1984).

Dans le second roman du *corpus*, *La Montagne secrète*, l'auteure québécoise développe une thématique de la nature équivalente : le peintre se voit appelé par les étendues sauvages. Ce retour aux origines correspond à une quête de Soi, loin de la civilisation et des codes qu'elle impose. La quête d'absolu l'amène à s'enfoncer de plus en plus profondément dans le Grand Nord jusqu'à parvenir à la Montagne. Cette entrée progressive, lente, mais pourtant inexorable dans les terres vierges, n'est pas sans rappeler *In the Heart of Darkness* (1899) de Joseph Conrad, dans lequel un jeune officier pénètre au cœur de la forêt à la recherche du marchand Kurz qui, en pleine jungle, est revenu à la vie sauvage. À la différence de Kurz, le voyage physique et intérieur de Pierre Cardorai sera éminemment positif : « Ainsi donc, se disait-il, ne nous trahissent pas nos grands rêves mystérieux d'amour et de beauté. Ce n'est pas pour se jouer de nous qu'ils nous appellent de si loin et conservent sur nos âmes leur emprise infinie. Tout son être était comme saturé d'un bonheur profond³¹⁵. » La peinture sous-tend sa quête, et c'est elle qui le ramènera à la civilisation ; néanmoins, en gagnant Paris pour y parfaire sa technique, il est atteint d'une mélancolie profonde, qui est le prétexte à dénoncer la vie moderne dans laquelle la culture se veut prédominante.

³¹⁴ Geneviève Thibault, *Recherches féministes* [en ligne], *op. cit.*, 1999, p. 201, disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/058059ar> (page consultée le 9 décembre 2011).

³¹⁵ André Durand, « Gabrielle Roy (1909-1983) », *op. cit.*, 2010, p. 24, disponible sur www.comptoir litteraire.com/docs/307-roy-gabrielle.doc (page consultée le 15 novembre 2011).

En parallèle, l'ensemble de son œuvre, que ce soient ses écrits à teneur biographique ou ses fictions, aborde les questions sociales contemporaines :

L'expérience de minoritaire qu'elle vécut la rendit toujours proche des exclus et des communautés isolées, surtout sensible à la situation des immigrants qui, chassés de leurs pays par la famine, la misère ou la persécution religieuse et dont la solitude, la pauvreté et la marginalisation ajoutent à la séparation physique et psychologique, sont venus des quatre coins du monde peupler l'Ouest canadien et en faire une mosaïque culturelle. Avec sa voix inclusive, animée d'un sentiment de solidarité, elle livra un plaidoyer en leur faveur, nous invita à les considérer avec tolérance et respect. Elle fut parmi les premiers écrivains à sortir du repli ethnique pour inscrire dans le texte l'Autre, parler en son nom et lui donner une voix³¹⁶.

Ses romans font une grande place à l'affirmation de l'identité francophone des Manitobains au sein de la majorité anglophone qui constitue le Canada : la présence de la francophonie, mais aussi la culture française, témoigne de l'importance que confère une identité provinciale forte. La défense des spécificités reste au cœur de son écriture, comme le montrent les rappels historiques. Cet enracinement profond dans une minorité, certes linguistique, l'a amenée à se pencher avec beaucoup de finesse sur les « laissés-pour-compte » de la société canadienne.

Auteures suisses de langue française

Corinna Bille place singulièrement son œuvre *Deux Passions* dans le réel, en mettant en exergue une référence intertextuelle à Gottfried Keller. Ce faisant, elle renvoie le lecteur averti vers une réalité suisse, où ont cohabité et cohabitent toujours plusieurs branches du protestantisme. Dès l'ouverture du premier chapitre d'« Emerentia 1713 », il est stipulé que :

La petite fille a existé.

Elle est sortie du livre *Henri le Vert* de Gottfried Keller qui avait entendu parler d'elle dans son enfance, avait vu son portrait à l'huile assombri et retrouvé le journal de l'ecclésiastique, repris ici³¹⁷.

Le deuxième volet du diptyque *Deux Passions*, quant à lui, débute également d'une manière assez peu conventionnelle en ancrant le récit dans la vie privée de l'auteure : « Ma

³¹⁶ *Ibid.*, p. 72.

³¹⁷ Corinna Bille, *Deux Passions*, op. cit., 1979, p. 9. Gottfried Keller (1819-1890) est un écrivain suisse de langue allemande. Lilian Pestre de Almeida relève que cette référence, outre son optique d'ancrage dans la réalité, vise à « établir un contrepoint implicite entre deux formes de jansénisme en Suisse, protestant et catholique ». Lilian Pestre de Almeida, « “Emerentia 1713”, de Corinna Bille : récit problématique et secret ou une poétique de réécriture de l'oralité traditionnelle et des images archaïsantes », in *RiMe*, Torino, Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea, n° 7, décembre 2011, p. 83-104.

mère m'a donné l'image de cette adolescente³¹⁸. » Notons que Corinna Bille prend grand soin à intégrer ses histoires dans le contexte suisse :

Les nouvelles, comme toute l'œuvre de Corinna Bille, ont pour cadre le Valais central. Pays familial, enveloppé dans une sorte d'immuabilité et peu perméable à la modernité, il est traversé par de puissantes lignes de force : l'Église, la société et la nature sont les trois lois auxquelles sont soumis ses personnages³¹⁹.

Ces trois grands pôles que constituent l'Église, la société et la nature, relevés par Valentine Nicollier, émaillent l'œuvre billienne, dans laquelle ils sont fortement représentés. Peter André Bloch présente le panorama de la littérature suisse de langue française dans un numéro de *La Licorne*, où il précise que :

La Suisse « romande » est repliée sur elle-même et ne connaît pas d'impérialisme culturel. Elle ne présente pas d'unité politique, mais plutôt une alliance de plusieurs petits pays autonomes, qui nous frappent par l'étonnante diversité des traditions, des mœurs et des arts. La complexité des structures politiques, sociales, religieuses et culturelles aide les hommes à se définir, à s'exprimer, à mettre leur identité en cause. Leur culture est fondamentalement française, mais marquée par d'autres hiérarchies et traditions³²⁰.

Néanmoins, les mentions à la réalité sociohistorique de la Suisse apparaissent peu nombreuses et peu revendicatrices dans l'écriture de Corinna Bille. La situation privilégiée de la Suisse et le respect des droits des citoyens et des citoyennes pourraient sans doute expliquer cette absence de contestations féministes dans son écriture. Nous ne relevons qu'une rapide mention est faite à l'obtention du Droit de vote des femmes³²¹ dans la Suisse fédérale le 7 février 1971 : « Monsieur de A. avait toujours préféré la chasse "entre hommes", mais les épouses et leurs filles avaient protesté : elles étaient électrices maintenant, elles avaient voix à tous les chapitres, ce n'était plus comme autrefois. Et certaines tiraient fort bien³²². » L'ancrage de Corinna Bille dans l'Histoire de la Suisse nous paraît, assez clairement, rester anecdotique.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 93. L'auteure souligne.

³¹⁹ Valentine Nicollier, *Postface. Autour de Douleurs paysannes*, in Corinna Bille, *Douleurs paysannes*, Lausanne, Plaisir de Lire, 2008 [EO 1953], p. 7, disponible sur http://www.plaisirdelire.ch/IMG/doc/postface_cb2.doc (pages consultées le 11 août 2012).

³²⁰ Peter André Bloch, « Préface. La littérature en Suisse romande. Esquisse d'une présentation », in *La Licorne*, Publication de la Faculté des Lettres et Langues de l'Université de Poitiers, n° 16, 1989, p. 5.

³²¹ Le Journal *Le Temps* a consacré en février 2011 une série d'articles à la rétrospective de l'obtention du droit de vote pour les suffragettes suisses, rappelant aussi les arguments développés par leurs adversaires, tels que « l'infériorité "physiologique et intellectuelle" des femmes », assènent-ils doctement, « est inscrite dans la nature ; leur cerveau moins développé limite leurs performances dans le domaine de la pensée sérieuse. ». Disponible sur <http://www.letemps.ch/Page/Uuid/cc66e8e4-2efd-11e0-8922-1c381bdab919|0> (pages consultées le 14 décembre 2011).

³²² Corinna Bille, *La Demoiselle sauvage*, op. cit., 1974, p. 35.

Au contraire, Alice Rivaz accorde une large place à la condition féminine dans la Suisse du XX^e siècle. Nous trouvons une forte volonté de représenter la réalité sociopolitique de la Suisse au niveau de son écriture, qui laisse une large part à la description des inégalités, qu'elles se fondent sur le sexe, l'ethnie ou encore l'appartenance à une classe sociale. La critique souligne à son sujet qu'elle fut la première auteure à replacer les femmes dans leurs contextes privés et professionnels. Ses expériences d'ancienne journaliste et de fonctionnaire du BIT (Bureau International du Travail) transparaissent dans ses œuvres et se mêlent à l'écriture fictionnelle : « une institution qui jouait un certain rôle dans le monde “d'après guerre”, comme on l'appelait alors, comme s'il n'y avait jamais eu qu'une guerre dans l'histoire et qu'il n'y en aurait jamais plus³²³. » Comment ne pas faire le lien entre l'expérience vécue, traumatique, et l'univers rivazien de ce roman dont l'histoire se situe dans les années 30 ? Non contente de camper le décor politique, Alice Rivaz remet en question les choix stratégiques faits dans les années 20 par sa propre patrie ; c'est par le personnage d'Hélène Blum qu'elle dénoncera le refus d'ouvrir les yeux sur les horreurs du nazisme par la suite :

[...] Les Suisses, plutôt que d'entretenir une armée coûteuse, feraient mieux de se porter au secours des populations sinistrées de la planète en tenant des pelles et des pioches au lieu de fusils³²⁴.

Mais la critique rivazienne ne s'arrête pas là ; dans *Le Creux de la vague*, elle pousse le raisonnement plus avant jusqu'à interpeller son lecteur, de fait issu de la période après-guerre :

Quelles idées, quelles passions, politiques ou autres, quelles folies surtout allaient naître et se développer d'ici soixante-dix ans dans ces millions de petites têtes pensantes qui s'apprêtaient à peupler cette ville, ce pays, l'Europe, toute la planète, et à s'y agiter pendant quelques années, bientôt remplacées, par d'autres³²⁵.

Les dénonciations historiques dépassent donc de loin le cadre narratif pour se rapprocher d'un questionnement plus universalisant et pérenne. De plus, Rivaz s'attache à montrer l'implication massive des femmes dans les Associations pacifistes, à l'image de Madame Peter – qui ouvre et clôt le texte – engagée à promouvoir la paix, certes de manière un peu naïve. Auteure polémique, Alice Rivaz met à nu les problématiques passées sous silence (soulignons cependant que ses écrits visaient à dénoncer des inégalités sans pour

³²³ Alice Rivaz, *Le Creux de la vague*, op. cit., 1967, p. 96.

³²⁴ *Ibid.*, p. 196.

³²⁵ Alice Rivaz, *Le Creux de la vague*, op. cit., 1967, p. 15.

autant basculer vers un féminisme agressif). Dans un pays considéré comme opulent, l'auteure s'attache à dépeindre une société dont sont exclus bon nombre d'individus : loin de nier la place privilégiée du pays sur un plan international, elle met l'accent sur les injustices et les inégalités sociales. Elle écrira d'ailleurs dans ses *Carnets* vouloir « faire naître toute action, tout geste de [ses] personnages, du cheminement imprévu de leurs pensées et de leurs images intérieures³²⁶. » L'auteure s'attachera très largement à dénoncer les écarts Hommes / Femmes au niveau de l'emploi : avec l'arrivée des femmes sur le marché du travail s'est reproduit un système inégalitaire qui maintenait les hommes dans les emplois supérieurs. Le personnage d'Hélène Blum dans *Le Creux de la vague* paraît emblématique de cette lutte pour la reconnaissance des travailleuses ; malgré tout son investissement dans son métier, lui seront toujours préférés ses collègues masculins, même incompetents, quand il s'agira de promouvoir un collaborateur : « Pourquoi n'était-ce pas elle le chef de section ? Parce qu'elle était une femme bien sûr³²⁷. » Personnage commun à *Comme le sable* et au *Creux de la vague*, elle est dépeinte comme une femme intelligente, volontaire et particulièrement concernée par la montée du nazisme car elle se « sent si peu juive... Je me sens Genevoise jusqu'au bout des ongles... Je suis née ici, vous savez ... Mes parents étaient des intellectuels athées³²⁸. » Ainsi, Alice Rivaz campe ses romans dans des contextes sociopolitiques forts, et malgré les tabous qui entourent les thèmes dérangeants dont elle traite (antisémitisme, travail des femmes, homosexualité, etc.), l'auteure privilégie des personnages féminins qui amènent à des réflexions vastes et actuelles.

La Religion

Ce thème tient, contre toute attente, une place majeure dans notre *corpus* d'étude. Certes, nos hypothèses nous faisaient présupposer la présence de l'Islam dans le groupement d'œuvres algériennes, toutefois la religion apparaît comme un élément récurrent et omniprésent dans l'ensemble du *corpus*, où le catholicisme et le protestantisme tiennent une part importante. Paul Ricœur apporte, dans *Philosophie de la volonté* (1960), un éclairage à cette constante sous l'angle du mythe :

³²⁶ Alice Rivaz, *Traces de vie*, op.cit., 1998 [E.O. 1983], p. 17.

³²⁷ Alice Rivaz, *Le Creux de la vague*, op. cit., 1967, p. 134.

³²⁸ *Ibid.*, p. 189.

On entendra ici par mythe ce que l'histoire des religions y discerne aujourd'hui : non point une fausse explication par le moyen d'images et de fables, mais un récit traditionnel, portant sur des événements arrivés à l'origine des temps et destiné à fonder l'action rituelle des hommes d'aujourd'hui et de manière générale à instituer toutes les formes d'action et de pensée par lesquelles l'homme se comprend lui-même dans son monde. Pour nous, modernes, le mythe est seulement mythe parce que nous ne pouvons plus relier ce temps à celui de l'histoire telle que nous l'écrivons selon la méthode critique, ni non plus rattacher les lieux du mythe à l'espace de notre géographie : c'est pourquoi le mythe ne peut plus être explication ; exclure son intention étiologique, c'est le thème de toute nécessaire démythologisation.

Mais en perdant ses prétentions explicatives le mythe révèle sa portée exploratoire et compréhensive, ce que nous appellerons plus loin sa fonction symbolique, c'est-à-dire son pouvoir de découvrir, de dévoiler le lien de l'homme à son sacré. Aussi paradoxal qu'il paraisse, le mythe, ainsi démythologisé au contact de l'histoire scientifique et élevé à la dignité de symbole, est une dimension de la pensée moderne³²⁹.

En envisageant, dans notre *corpus*, les thèmes religieux, ainsi que les intertextes qui leur sont inhérents, sous l'angle de textes mythiques, explicitant le Monde, nous nous proposons d'étudier l'usage, et l'interprétation, qui est fait par nos auteures des écrits fondateurs – pour lesquels, ne l'oublions pas, la détention et la transmission des savoirs, des pouvoirs, est l'affaire des hommes.

Nous nous attacherons ici à dégager la visée symbolique de la religion en tant que révélateur d'une conception traditionnelle de la différence entre hommes et femmes. Luce Irigaray avait, dès 1990, souligné que Dieu apparaît comme un principe masculin ; cette pensée a certes été maintes fois discutée par les exégètes, elle appartient néanmoins à l'inconscient collectif. Toute proportion gardée, la sortie du film *Dogma* en 1999, dans lequel le rôle de Dieu était tenu par une femme a soulevé de violentes vagues de protestation tant il s'attaquait aux dogmes de l'Église. Dans *Le Temps de la différence* (1989), la philosophe réinterroge la religion en tant que garant de l'ordre patriarcal du monde :

Le patriarcat a séparé l'humain du divin, mais il a aussi privé les femmes de leurs dieux ou divinité(s) propres. Avant lui, femmes et hommes étaient potentiellement divins, ce qui signifie, peut-être, sociaux. Toute organisation sociale est d'abord religieuse dans la plupart des traditions. Le religieux permet la cohésion du groupe. En régime patriarcal, la religion s'exprime par des rites *sacrificiels* ou *réparateurs*. [...] La religion est devenue l'opium du peuple parce qu'elle s'est imposée comme religion du peuple des seuls hommes. En fait, elle est une dimension de l'organisation sociale.

[...] Le religieux masculin masque une appropriation qui interrompt la relation à l'univers naturel, et en pervertit la simplicité. Certes, il figure un univers social organisé par les hommes. Mais cette organisation est fondée sur un sacrifice : celui de la nature, celui du corps sexué, particulièrement des femmes³³⁰.

³²⁹ Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté*, Paris, Aubier-Montaigne, 1960, p. 12.

³³⁰ Luce Irigaray, *Le Temps de la différence*, Paris, Gallimard, Le Livre de poche, « Biblio Essais », 1989, p. 28-29. L'auteure souligne.

Exclues du sacré, les femmes restent malgré tout soumises à des institutions religieuses. Issue de la « côte » d'Adam³³¹, hommes et femmes apparaissent dans une dualité fondatrice et irréductible, qui, bien que présentée comme complémentaire encourage nettement la hiérarchisation ; Luce Irigaray remet en cause la vision lacanienne en 1992, s'attaquant à cette « civilisation fondée sur l'identité à soi, l'amour et la pensée du même, le privilège du spéculaire et de l'homo-sexualité dans l'organisation de ce qui se donne pour l'ordre symbolique³³². » Dans cette optique théorique, différentialiste, ce « qui est un n'existe pas³³³ », or le patriarcat a conçu le *Masculin* comme unique point de référence dans la construction genrée des sexes. Cette partie a pour but l'analyse de la traduction littéraire qui est faite du principe religieux par nos auteures-femmes ; les religions ayant été au cœur de l'émergence des civilisations – la thèse de M. Bataillard, dès 1867, postule que les religions contribuent à étendre la synthèse des savoirs préexistants à leur apparition – le travail d'exégèse de nos auteures ne peut que tendre vers une remise en question, entre autres, de la domination masculine « séculaire ».

Un autre niveau de lecture nous paraît particulièrement porteur dans l'étude de la construction des identités. Si Dieu est une entité masculine, n'oublions qu' « Il est un ». La parfaite unicité divine serait l'identité elle-même, globale et globalisante ; ce qui nous amène à nous interroger sur le traitement littéraire qu'en font nos auteures, qui tend à fragmenter les identités féminines.

Auteures algériennes de langue française

L'Islam est très présent, comme nous le supposons dans le *corpus* algérien. L'intrication étroite entre société et religion joue un rôle prépondérant. Contrairement aux aires géographiques québécoise, suisse et belge, il n'y a pas de réelle séparation entre l'État et la religion dans les pays du Maghreb. Assia Djebar se définit elle-même comme étant « de sensibilité algérienne, ou arabo-berbère, ou même musulmane lorsque l'Islam est vécu

³³¹ Nous retrouvons dans l'Islam une histoire de la création d'Ève (Hawâ') similaire à celle de la Bible : « Ô vous les hommes ! Craignez votre Seigneur qui vous a créés d'un seul être, et a créé de celui-ci son épouse, et qui, de ces deux là, a répandu [sur terre] beaucoup d'hommes et de femmes » (Sourate An-Nisâ, v.1.), « C'est Lui qui vous a créés d'un seul être duquel il a tiré son épouse, pour qu'il trouve de la tranquillité auprès d'elle » (Sourate Al-A'raf, v.189.). Néanmoins le verset d'Al-Baraqaah laisse entendre qu'Adam et Hawâ' auraient été créés simultanément : « Ô Adam, habite le Paradis toi et ton épouse, et nourrissez-vous-en de partout à votre guise ; mais n'approchez pas de l'arbre que voici : sinon vous seriez du nombre des injustes » (Sourate Al-Baqarah, v. 35.).

³³² Luce Irigaray, *J'aime à toi : esquisse d'une félicité dans l'histoire*, Paris, Grasset, 1992, p. 18.

³³³ *Ibid.*, p. 65.

comme une culture, plus encore comme une foi et une pratique³³⁴ ». Il nous semble que, là, réside la clé de lecture la plus évidente : l'intrication étroite entre religion et structure sociale ne permet que difficilement leur mise à distance :

Je l'imagine aisément, cette adresse masculine, au nom de la bienséance ou de la tradition islamique, maraboutique, Dieu sait quoi d'autre, mais tradition certes avec son plomb – une mise en garde entre complices d'un air de dire, comme au Café du Commerce des colons du village, ou des fidèles de la mosquée, les fidèles aux parties de dominos des cafés maures : « Où allons-nous si vos femmes, si vos filles se trompent de rôle ! », ou quelque phrase, conventionnelle à souhait, pour, sur mon corps mis à bas, jeter l'opprobre³³⁵.

Tradition et religion sont étroitement mêlées ; dans ce passage, des maquisards reprochent à la jeune Zoulikha d'être « indécente » en regard des valeurs patriarcales, car elle prend fait et cause pour la libération de l'Algérie. La quête d'identités à laquelle se livre l'auteure dans son *Quatuor algérien*, inachevé à ce jour, se place à la charnière de l'identité individuelle, féminine, historique et musulmane. Or, la place laissée aux femmes dans la tradition demeure presque inexistante ; un exemple particulièrement frappant et violent de l'effacement de la moitié féminine de l'humanité des structures sociales touche à la mort : « J'ai cru, en vérité, que toute mort, en Islam, se vivait masculine³³⁶ », même au moment de mourir les femmes continuent de disparaître dans le patriarcat.

Quant à Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite* repose bien sûr une double dénonciation, celle de la condition féminine et celle de la condition musulmane. Fikria émaille son récit de nombreuses références à l'Islam traditionnel qu'elle qualifie de « dame vengeresse contre qui (elle) ne peu(t) lutter. C'était ainsi pour elles, ce sera comme ça pour les autres³³⁷. » Les femmes sont « cerclées d'interdits et protégées par une loi qu'on ne peut transgresser [...] »³³⁸. Face à cette liste de devoirs et d'interdits que Nina Bouraoui dresse, et que nous avons pu évoquer lors de l'analyse de l'espace et du temps, l'auteure aborde, dans le cas de *Mes Mauvaises pensées* ou de *Ma Vie heureuse*, les thèmes de l'exil et du déracinement qui apparaissent comme thèmes privilégiés. Le roman donne à voir un ensemble où l'espace privé, comme l'espace public, est régi par la tradition musulmane :

³³⁴ Assia Djebar, *Ces Voix qui m'assiègent ...en marge de ma francophonie*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 26.

³³⁵ Assia Djebar, *La Femme sans sépulture*, Paris, Le Livre de Poche, « Littérature & Documents », 2004 [EO 2002], p. 203.

³³⁶ Assia Djebar, *Vaste est la prison*, op. cit., 1995, p. 338.

³³⁷ Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, op. cit., 1991, p. 103.

³³⁸ *Ibid.*, p. 11.

Je les connais bien ces prisonniers de la ville, chacun a sa place réservée, une part dérisoire de fausse liberté ! accrochés aux murs, les mains écartées en éventails de chair incrustés dans la pierre, ils observent trois fillettes à cheval sur une caisse de plastique orange en train de jouer avec les pieds d'une table que le temps a fracassée³³⁹.

C'est finalement une critique aussi bien religieuse que sociale qui émerge de l'œuvre, axée sur la condition féminine et le clivage strict hommes / femmes qui semble scléroser et nécroser les rapports humains : « Les Sarrasines pleurent la solitude et l'ennui, l'alcool et le domino, tuent l'ennui, les sexes se morfondent, les esprits fondent, les corps se confondent³⁴⁰ ». La tension née de cette séparation des sexes, et des codes formels qui la garantissent, provoque un tiraillement à la limite du supportable, laquelle scande le texte tel un *leitmotiv* :

La Voyeuse interdite accuse. Violence sociale et destin cruellement fixé, tout est dit et tout est vu grâce au regard subjectif mais clairvoyant de la protagoniste. À travers Fikria, Nina Bouraoui montre du doigt, se servant d'un discours profondément provocateur mais sans illusion aucune, sans espoir, un concept de la féminité qui est le produit de la tradition musulmane, basée sur le code religieux de l'Islam³⁴¹.

Le rôle dévolu aux femmes musulmanes devient source d'angoisse existentielle : « Aujourd'hui : leçon de choses ou comment ne pas s'ennuyer dans un pays musulman quand on est une fille musulmane ? (p. 64) », « Comment ne pas s'ennuyer dans un pays musulman quand on est une fille musulmane ? (p. 65) », « On arrange son passé comme on peut, surtout quand on est une femme en pays musulman. (p. 84) » Quel sens donner à une existence dans de telles conditions ? La société, tout entière, s'appuie sur un système de valeurs patriarcales et religieuses que « la voyeuse interdite » s'attache à dénoncer. Cette voyeuse, qui est de fait « hors-scène » publique, se fait porte-parole ; ce qu'elle voit sera rendu par une écriture particulière, hautement poétique, mais néanmoins crue et violente.

Auteures belges de langue française

Concernant Marguerite Yourcenar, nous souhaitons tout d'abord nous attacher à l'alchimie qui constitue le *punctum* de *L'Œuvre au noir*. Si, bien évidemment, elle ne saurait être considérée comme une religion, l'aspiration au changement d'état et à l'élévation restent

³³⁹ *Ibid.*, p. 20.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 72.

³⁴¹ Mañes Montesserat Serrano, « Nina Bouraoui, ou le regard libérateur d'une littérature migrante », in *Francophonía*, n° 12, 2003, p. 180.

des éléments majeurs de cette spiritualité, et c'est en nous appuyant sur l'alchimie en tant que mythe et que philosophie que nous aborderons cette thématique :

Pleins d'une révérencieuse pensée qui l'eût fait mettre à mort sur toutes les places publiques de Mahomet ou du Christ, il songea que les symboles les plus adéquats du conjectural Bien Suprême sont encore ceux qui passent absurdement pour les plus idolâtres, et ce globe igné le seul Dieu visible pour des créatures qui dépériraient sans lui. De même, le plus vrai des anges était cette mouette qui avait de plus que les Séraphins et les Trônes l'évidence d'exister³⁴².

L'intérêt que Marguerite Yourcenar a porté aux courants de pensée bouddhiste et soufique a bien évidemment entraîné une remise en question des dualités fondatrices et surtout des dogmes tranchés ; dans *Les Yeux ouverts*, elle déclara à Matthieu : « J'ai plusieurs religions, comme j'ai plusieurs patries, si bien qu'en un sens, je n'appartiens peut-être à aucune³⁴³. » Elle refuse finalement toute forme d'aliénation, d'appartenance unique, à un système de pensée qui se voudrait détenir la « Vérité » unique et indiscutable, ce que nous retrouvons bien entendu dans son traitement littéraire du *topos* de la religion. Zénon abandonnera la prêtrise, refusant d'adhérer à des valeurs qu'il jugera indignes ; c'est sa rencontre, humaine et amicale, avec le Prieur du monastère qui marquera sa réconciliation avec la religion chrétienne.

De plus, le contexte religieux de *L'Œuvre au noir* se place précisément dans les tensions entre catholiques et protestants. Dès la première partie de l'œuvre, Zénon se heurte aux dogmes de l'Église et se voit contraint de renoncer au cléricat pour se forger ses opinions par lui-même. Sa quête de savoir le conduira à être jugé pour hérésie ; devant le choix entre se rétracter ou être exécuté, il optera pour un ultime geste de résistance, le suicide, qui lui permettra de soustraire à la Loi et au jugement. Nous retrouvons ici un traitement très critique de la religion telle qu'elle est cristallisée par les autorités : pour Marguerite Yourcenar, ce n'est pas la religion en elle-même qui pose problème, mais ce que les hommes en ont fait.

Zénon ne peut être perçu comme athée, son refus de la pensée unique et préconçue ne l'empêchant pas de croire viscéralement à une transcendance supérieure. Il s'agit de trouver sa véritable identité, comme l'annonce l'auteure dès l'exergue de la première partie, « Le Grand chemin » :

Je ne t'ai donné ni visage, ni place qui te soit propre, aucun don qui te soit particulier, ô Adam, afin que ton visage, ta place, et tes dons, tu les veuilles, tu les conquies et les possèdes par toi-même. Nature enferme d'autres espèces en des lois par moi établies. Mais toi, que ne limite aucune borne, par ton propre arbitre, entre les mains duquel je t'ai placé, tu te définis

³⁴² Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, op. cit., 1968, p. 337.

³⁴³ Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts : Entretien avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, 1980, p. 233.

toi-même. Je t'ai placé au milieu du monde, afin que tu puisses mieux contempler ce que contient le monde. Je ne t'ai fait ni céleste, ni terrestre, mortel ou immortel, afin que de toi-même, librement, à la façon d'un bon peintre ou d'un sculpteur habile, tu achèves ta propre forme³⁴⁴.

Dans ce « libre-arbitre » conféré au premier Homme se dessine un nouveau *topos* qui constituera un des fils conducteurs de notre étude : l'auteur en tant que créateur. « À la façon d'un bon peintre ou d'un sculpteur habile », ce dernier donne littéralement vie à son œuvre et aux personnages qui la compose.

Le Labyrinthe du monde sera l'occasion pour Marguerite Yourcenar de revenir sur ces découvertes religieuses, et son refus d'un dogmatisme manichéen. Dans *Les Yeux ouverts*, elle précisait :

Je ne songe pas à renier l'Homme qui a dit que ceux qui ont faim et soif de la justice seraient rassasiés (dans un autre monde, car ce n'est pas vrai dans le nôtre), et que les purs verraient Dieu, et qui pour salaire s'est fait crucifier [...] mais je renonce encore moins à la sagesse taoïste [...]. Je sais gré pour ce qu'ils m'ont appris de précieux sur moi-même et pour autant que j'en ai entrepris et poursuivi l'étude, au Tantrisme [...] et au Zen [...]. Surtout, je reste profondément attachée à la connaissance bouddhique, étudiée à travers ses différentes écoles, qui, comme les différentes sectes chrétiennes, me paraissent moins se contredire que se compléter. Non seulement sa compassion pour tout être vivant amplifie nos notions, souvent étroites, de la charité [...] elle nous met en garde contre les spéculations métaphysiques ambitieuses pour nous inciter, surtout, à nous mieux connaître³⁴⁵.

Cette pluralité, cette richesse, se retrouve développée de loin en loin dans *Quoi ? L'éternité* qui se voit émailler de pensées philosophiques, réfutant les doctrines mais aussi les systèmes d'opinions préformées, que ce soit au niveau religieux, ethnique ou encore écologique. Ses prises de position se retrouvent dans l'ensemble de ses œuvres, l'alchimiste de *L'Œuvre au noir* s'exclamera : « La viande, le sang, les entrailles, tout ce qui a palpité et vécu lui répugnait à cette époque de son existence, car la bête meurt de douleur comme l'homme, et il lui déplaisait de digérer des agonies³⁴⁶ », dont nous en retrouverons un écho dans l'autobiographie de Yourcenar qui condamne violemment « tous les crimes que nous avons commis et commettons plus que jamais contre ces bondissantes déités marines. Je sais que notre destruction de la nature justifie celle de l'homme. Je le sais maintenant³⁴⁷. » Cette volonté de syncrétisme l'amènera à ouvrir *Souvenirs pieux* sur un Koan Zen :

³⁴⁴ Pic de la Mirandole, *Oratio de Hominis Dignitate*, 1486, cité par Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au Noir*, Paris, Gallimard, « Folio », 1968, p. 10.

³⁴⁵ Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts : Entretiens avec Matthieu Galey*, op. cit., 1982 [E.O. 1980], p. 313.

³⁴⁶ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, op. cit., 1968, p. 240.

³⁴⁷ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'éternité*, op. cit., 1988, p. 263.

Pour plus d'informations sur l'implication de Marguerite Yourcenar dans le combat contre la barbarie sur les animaux (elle a, entre autres, été à l'initiative des actions de Brigitte Bardot), voir l'article de Jean Nakos,

Quel
 Était
 Votre
 Visage
 Avant
 Que
 Votre
 Père
 Et
 Votre
 Mère
 Se
 Fussent
 Rencontrés³⁴⁸ ?

La seule mise en page amène à déconstruire les évidences et les truismes – ici celle de l'écriture de gauche à droite qu'elle mêle à la calligraphie chinoise. Les frontières s'amenuisent et, finalement, nous retrouvons les concepts, chers à l'auteure, d'ouverture, de tolérance et d'indépendance. Que ce soit la jeune Marguerite ou Zénon (ou encore Hadrien), ces personnages mis en scène refusent l'assujettissement au profit d'une réflexion humaniste, et quasiment existentialiste, dont l'humain est le centre.

Auteures québécoises de langue française

De même que pour le recueil *Deux Passions*, le titre d'Anne Hébert *Les Enfants du sabbat* pose d'emblée la question du rapport à la religion. Le terme « sabbat » désigne deux éléments contraires de la mystique religieuse ; d'un côté, le septième jour (שבת, *shabbhat*, signifiant « abstention » en hébreu) traditionnellement attribué au repos divin, et de l'autre, un rite de sorcellerie (*esbat*, culte païen lié au dieu Sabazios³⁴⁹) dans lequel les sorcières se réunissent.

De plus, le récit se déroule – pour moitié – dans un couvent, le couvent du Précieux-Sang, ce qui explicite le titre, *Les Enfants du sabbat*, en mettant en lien l'œuvre et l'univers chrétien – ou plutôt le monde de l'anti-univers religieux. Ce sont bien les rites païens qui sont mis en avant dès la découverte de cette œuvre hébertienne. La tension entre les deux univers, dépeints tous deux comme révérents et ritualisés, amène à une remise en question des dogmes.

« Yourcenar et la compassion envers les animaux », in *Cahiers antispécistes*, novembre 2010, n° 33, disponible sur <http://www.cahiers-antispécistes.org/spip.php?article404#nb28> (page consultée le 30 juin 2012).

³⁴⁸ Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux*, op. cit., 1974, p. 7.

³⁴⁹ L'étymologie exacte de ce mot reste encore sujette à caution. Les historiens Jean-Marie Paillier, dans *Bacchanalia* (1988), et Jules Michelet dans *La Sorcière* (1966) soutiennent qu'il existe une relation directe entre les dieux Sabazios et Dionysios et leurs cultes. Pour d'autres chercheurs, la racine serait *sabae* (chèvre) ou encore *esbattre* (s'ébattre).

Abandonnant l'univers réaliste de ses précédentes œuvres, Anne Hébert, grâce au genre fantastique, investit un domaine moins humain et dénonce l'hypocrisie des codes en vigueur. Le renversement qui s'opère entre sacré, la Chrétienté, et paganisme, la sorcellerie, l'amène à placer l'*Éros* et la vie du côté du Moi et de la satisfaction des pulsions, alors que Dieu devient un symbole mortifère dans ce couvent peuplé de « mortes-vivantes³⁵⁰ ».

Gabrielle Roy, elle aussi, n'hésite pas à évoquer la religion, mais ses réflexions et son ironie sont plus précisément dirigés à l'encontre du clergé, qui constitue un sujet de raillerie privilégié pour cette forme particulière d'humour. Néanmoins, les traits d'humour de l'auteure québécoise se feront plus indulgents à mesure qu'elle atteint une « phase de maturité ». Le prêtre de *La Montagne secrète* rendra possible le retour de Pierre Cardorai à Paris, et donc l'achèvement de son œuvre. Homme sincèrement bon, il semble réconcilier le personnage avec la religion :

Autrefois, Pierre avait pensé n'avoir qu'amertume pour ces hommes de religion : méthodistes, anglicans ou catholiques, qui, jusqu'à leur impitoyable climat, allaient troubler, relancer, parfois disputer pour leur Dieu, de naïves populations. À présent, il ne savait plus³⁵¹.

Les perspectives subversives de son œuvre servent son écriture féminine et ses prises de position féministes, mais aussi des vues plus globales telles que la place des minorités dans le *melting pot* canadien, le positionnement de l'« enclave » francophone dans ce vaste univers anglophone. Bref, Gabrielle Roy destitue le sacré de l'Église pour le déplacer vers des éléments plus humbles et plus accessibles.

Auteures suisses de langue française

Le titre de *Deux Passions* de Corinna Bille est à mettre directement en relation avec la Passion christique, au supplice de Jésus-Christ sur la Croix. Outre les thèmes en référence directe à la religion chrétienne, ce sont les nombreuses mentions – dans les deux *opus* – à la ville de Sion³⁵² en Suisse qui sont remarquables. En effet, Sion est l'homonyme de la ville de Jérusalem³⁵³ en Israël. Par la suite, « Sion » désignera aussi ce qui est relatif à la présence divine. En plaçant son diptyque dans cette commune, Corinna Bille semble jouer de

³⁵⁰ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, op. cit., 1975, p. 175.

³⁵¹ Gabrielle Roy, *La Montagne secrète*, op. cit., 1961, p. 102.

³⁵² La ville suisse de Sion est le chef lieu du canton du Valais, donc du district du même nom.

³⁵³ Jérusalem apparaît sous le nom de « Sion » dans la Bible hébraïque et dans la Bible chrétienne, probablement en référence au Mont Sion qui se trouve au sud de la ville.

l'homophonie entre le canton suisse et « la Terre sainte » : ainsi, la religion devient le cadre des deux récits... qui n'ont rien de très chrétien !

Le blasphème lancé par la petite Emerentia, « Je n'ai pas été créée³⁵⁴ », apparaît comme une révolte violente contre les dogmes assénés sans que l'entendement entre en ligne de compte. Corinna Bille profitera du thème de la religion pour dénoncer la vision masculine de l'Église : « Toutes les femmes devraient mourir de honte à la pensée d'être nées femmes, a dit saint Clément d'Alexandrie³⁵⁵. »

³⁵⁴ Corinna Bille, *Deux Passions*, op. cit., 1979, p. 19.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 44.

Synthèse provisoire

De ces premières constations, issues des représentations sociales qui figent le *Féminin* en des pôles antagonistes, se dégage une impossibilité de parler de l'« identité féminine » au singulier. L'usage du pluriel paraît plus à même de rendre l'entrelacs de rôles et de statuts contraires, opposés, différents, mais néanmoins complémentaires, qui sont attribués aux femmes et pérennisés par elles, tel qu'en traite Marc Edmond Lipianski dans *Identité et communication, l'expérience groupale* (1992), en réunissant sous le terme *identité* : « à la fois ce qui rend semblable et différent, unique et pareil aux autres³⁵⁶. » Dans ce paradoxe qui nous amène à envisager les femmes en tant qu'identité collective, on ne peut bien sûr plus évoquer que *les identités féminines*, les héroïnes de notre *corpus* apparaissent sous des jours contrastés, qui mettent en jeu des opposés.

Les clivages, tels les schèmes des oppositions permanentes, les archétypes jungiens, sont certes reproduits par les auteures ; mais, derrière ce premier niveau de lecture, se dégagent des nuances fortes qui viennent annuler, ou pour le moins remettre en cause, les stéréotypes sociaux. Certes, les femmes apparaissent dans des univers clos et étouffants, et la temporalité s'en trouve elle aussi altérée, mais le recours à l'onirisme ou au genre fantastique amène à une libération des personnages ; quand bien même la fuite s'avèrerait vaine, elle est rendue possible par le traitement littéraire du temps et surtout l'écriture au féminin, qui, comme le précisait Béatrice Didier, rend compte d'un « temps cyclique, toujours recommencé, mais avec ses ruptures, sa monotonie et ses discontinuités³⁵⁷. » Roland Barthes, dans *Le Bruissement de la langue*, déclarait : « l'écriture commence là où la parole devient impossible³⁵⁸ » ; c'est bien ce phénomène qui semble se jouer dans notre *corpus* : en mettant en scène l'écriture – la production littéraire et ses problématiques inhérentes – nos auteures soulignent cette *parole / mouvement impossible*, dont l'écriture se fait non seulement la transcription mais surtout la traduction.

Au niveau du traitement des thèmes littéraires nous semble émerger un élément prégnant et révélateur d'une *écriture au féminin* ; comme nous l'avons vu, la littérature reste un espace à conquérir, tant au niveau des personnages dont Christine Grave de *Jette ton pain* apparaît comme figure emblématique, qu'à celui des auteures. Néanmoins, cette conquête se fait loin de toute revendication agressive : les écrivaines ne « rivalisent » pas dans l'écriture

³⁵⁶ Marc Edmond Lipiansky, *Identité et communication, l'expérience groupale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 7.

³⁵⁷ Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, op. cit., 1981, p. 33.

³⁵⁸ Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1986, p. 367.

patriarcale avec leurs homologues masculins, au contraire elles semblent investir des espaces interstitiels, laissés vacants par les canons traditionnels dont elles prennent possession de manière pacifiste. En cela, les écritures de nos auteures nous semblent pouvoir être qualifiées de féminines – et non de féministes : au découpage des identités sexuées en Mère / Prostituée, elles répondent par un éventail mettant en corrélation les deux opposés. Il en va de même au niveau des structures de pensées liées au temps et à l'espace et, de manière plus surprenante, à celles jouant sur les frontières entre espace intime et espace privé. Au contraire de la littérature patriarcale, les modèles s'entrecroisent jusqu'à la confusion, rendant compte des identités complexes, qui se trouvent à la charnière entre Histoire collective, travail des historiens, et biographies individuelles, réelles ou fictives, elles-mêmes inscrites dans l'Histoire. On retrouve dans ces éléments la définition proposée par Claude Lévi-Strauss, pour qui « l'identité se réduit moins à la postuler ou à l'affirmer qu'à la refaire, la reconstruire, et [...] toute utilisation de la notion d'identité commence par une critique de cette notion³⁵⁹. »

Ce *corpus* met en scène des personnages féminins qui sont non seulement le sujet des œuvres mais aussi le thème traité par ces auteures. Il semble s'agir de développer l'histoire du personnage-femme et en parallèle de traiter de la condition féminine. Elle n'est dès lors rien de moins que le *punctum* de l'œuvre qui sert à élaborer une réflexion critique du genre. Cette ligne de crête entre social et asocial relève d'un écart insupportable entre les normes sociales et les valeurs véhiculées. Il en résulte une tension que s'attachent à dépeindre les auteures. L'escapisme durkheimien, la décision de se soustraire à la norme, prend des visages différents dans le *corpus*. La pression sociale qui s'exerce sur les individus se trouve dépeinte de manière explicite dans les œuvres de notre *corpus*. Les auteures ne traitent pas un d'univers « idéal » ou encore « idéel », mais au contraire placent leurs héroïnes dans un contexte réel et crédible pour le lecteur ; néanmoins les femmes mises en scène se placent à la frontière de la norme sociale : bien que généralement reconnues et figurées positivement sur le plan social, elles sont « hors-la-loi ». Criminelles, *outsiders* ou encore meurtrières, les auteures s'attachent à dépeindre des femmes qui restent en marge des valeurs communément partagées, mais aussi des domaines relevant de la norme implicite et non de la *Loi*. Bref, on est loin de l'image sociale parfaite de femme mariée, heureuse en ménage et épanouie dans sa vie privée.

La déviance du personnage féminin, qui sort comme on l'a vu de la norme établie, se traduit dans de nombreuses œuvres par une diffraction du / de la protagoniste : la déviation

³⁵⁹ Claude Lévi-Strauss, *L'Identité*, op. cit., 1977, p. 58.

par rapport à la *Loi* semble entraîner une fragmentation identitaire. Le personnage se scinde lors de son heurt avec la norme de manière à y survivre. Comment ne pas penser ici au syndrome psychiatrique des personnalités multiples dans lequel le Moi se divise dans un « réflexe » de survie ? Or, l'identité procède d'un mouvement similaire de multiplication des regards : pour être à même de saisir, une vision externe et un saisissement interne sont nécessaires. En se divisant, le personnage féminin tend à une perception « en trois dimensions » de lui-même, la démultiplication des points de vue rendant possible une identité en relief, non linéaire et échappant aux codes traditionnels de l'écriture.

Cette esthétique du fragmentaire appartient certes au mouvement littéraire postmoderniste, néanmoins elle semble être exploitée par nos auteures à plus ou moins grande échelle. Ainsi, le *Féminin* apparaît comme pluriforme : au vu des œuvres de nos écrivaines étudiées, il ne paraît pas possible de caractériser le *Féminin* selon les critères traditionnels, le clivage Mère / Prostituée ayant été rendu inopérant au profit d'un *Féminin* plus nuancé et plus contradictoire, tel que le dépeignent nos auteures.

Par ailleurs, il nous semble que Marguerite Yourcenar, dans sa préface à la réédition de 1963 d'*Alexis ou le traité du vain combat* (1929), précède et étaie l'assertion de Petitot-Cocorda définissant l'identité comme un « mot-valise » en 1977 à l'occasion du Séminaire portant sur *L'Identité* de Lévi-Strauss : « Les termes du vocabulaire scientifique [...] ne valent que pour les ouvrages spécialisés, pour lesquels ils sont faits ; ces mots-étiquettes vont à l'encontre du but de la littérature, qui est l'individualité dans l'expression³⁶⁰. » C'est justement ce point qui nous paraît faire résistance dès lors qu'on applique le concept d'*identité(s)* aux personnages féminins, et aux femmes, car il semble ne pas pouvoir s'ajuster à des constructions de Soi en perpétuelles tensions et en continuel mouvement.

³⁶⁰ Marguerite Yourcenar, *Alexis ou le traité du vain combat*, Paris, Gallimard, Folio, 1971 [E.O. 1963], p. 13.

Partie II - L'Identité corporelle

Corps et *corpus* (*d'étude*), malgré leur proximité phonétique en français moderne, nous renvoient vers deux origines distinctes avec d'un côté, le substantif neutre latin *corpus*, *corporis* qui désigne le corps humain et, de l'autre, *σῶμα* qui désigne une dépouille¹. Si l'usage les a rapidement réunis – Aristote déjà parlait de « corps du discours » –, nous nous permettons là un lien commode : l'inscription du corps des femmes dans le *corpus*, particulièrement vivant, d'étude.

Profondément ancré dans le rapport à Soi, l'analyse du corps féminin fait charnière dans notre étude ; car, si nous avons envisagé, durant de notre première partie, la narrativisation des identités féminines, nous faisons ici la jonction avec Paul Ricoeur qui, dans *Soi-même comme un autre* (1990), penche pour une interprétation narrative de l'identité :

un mixte instable entre fabulation et expérience vive. C'est précisément en raison du caractère évasif de la vie réelle que nous avons besoin du secours de la fiction pour organiser cette dernière rétrospectivement dans l'après-coup².

Construire les identités se fait à la charnière entre la description et l'ordonnancement des éléments ; et, il nous semble que le corps représente un espace privilégié entre expérience vécue et discours autour de la notion. Le corps de notre étude renvoie dans ce second chapitre à « l'organisme humain » en tant que composante essentielle de l'identité. Si « le Moi est haïssable », l'inscription du Soi dans le texte le serait encore plus, tant le corps sexué des femmes s'y inscrit. Tabous, le corps et la sexualité féminine ne peuvent être dissociés de l'identité profonde, par opposition à l'identité sociale que nous venons d'étudier ; déjà Sigmund Freud avait démontré cette étroite intrication durant ses études sur l'hystérie, dont l'un des traits marquants, « l'identification est propre à faire apparaître le lien spécifique entre

¹ Michel Bréal, « D'où vient le mot latin *corpus* », in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n° 4, 1906, p. 268-274, disponible sur http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai_0065-0536_1906_num_50_4_71855 (page consultée le 14 juillet 2012).

De manière fort sympathique et ludique, Michel Bréal rappelle à ses lecteurs que le corps humain trouve son origine étymologique dans les noms *cucumis* ou *cucurbita*, c'est-à-dire *courge* en français moderne. Bien évidemment, le sens métaphorique a remplacé le sens premier.

² Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 191.

le moi et le réel extérieur³. » N'en déplaise à Descartes, qui visait un *cogito décorporé*, le Moi, grand thème de la philosophie antique et moderne, apparaît comme intimement lié à la notion de *corps* d'autant plus qu'il représente lui aussi une construction sociale. Michel Foucault attire l'attention, dès 1976, sur la difficulté qu'il y a, dès qu'on aborde les questions relatives au corps et plus encore à la sexualité, à distinguer le discours qui entoure la répression et celui de la libération, tant ce dernier s'appuie sur l'idéologie dominante.

C'est ce dernier aspect qui focalisera notre attention, la deuxième vague des *Gender studies* ayant conceptualisé le corps féminin comme représentation et non plus comme donnée biologique – qui condensait la dualité corps / âme dans les débats ouverts par les Sciences humaines et la Médecine. Depuis le fameux questionnement de Christine Delphy dans *L'Ennemi principal* (2001) qui s'interroge : « Quand on met en correspondance le genre et le sexe, on compare du social à du naturel ; ou est-ce qu'on compare du social à encore du social⁴ ? », le corps est reconnu comme une construction sociale, au même titre que le genre. Christine Détrez revient dans son introduction à *La Construction sociale du corps* sur le débat nature / culture qui agite ce vaste domaine :

Le corps est ainsi pris dans une dialectique qui part d'un donné naturel pour en faire un objet culturel et, comble de la culture, en incorporer à tel point les aspects les plus sociaux et culturels que ceux-ci passent, à nouveau, pour du naturel, voire pour « une seconde nature ». En ce sens, « le corps, à sa façon, parle », comme ou contre les paroles, intervient à part entière dans les interactions, devient un système sémiotique, sur lequel se fondent des rhétoriques⁵.

Le corps apparaît comme le lieu privilégié de l'expérience de l'individualité, de l'unicité. Si l'individu s'inscrit obligatoirement dans le corps social collectif, le corps physique, quant à lui, renvoie à la conscience d'« être » et à l'image de soi. De ce fait, l'identité se définit également par l'unicité corporelle, qui, comme nous l'avons brièvement évoqué en traitant du *topos* du regard, se voit tout autant prise en tension entre inclusion / exclusion, qui permet un équilibre identitaire. Comme le souligne Edmond Lipiansky, « l'identité ne se soutient que dans cette oscillation et qu'il importe que le

³ Catherine Clément, Henry Duméry, « Moi » [en ligne], in *Encyclopaedia Universalis*, disponible sur : <http://www.universalis-edu.com.scd-proxy.uha.fr:2048/fileadmin/pdf/M121071.pdf> (page consultée le 26 janvier 2012).

⁴ Christine Delphy, « Penser le genre : problèmes et résistance », in Christine Delphy (dir.), *L'Ennemi principal*, Paris, Syllepse, 2001, p. 253.

⁵ Christine Détrez, *La Construction sociale du corps*, Paris, Seuil, « Points », 2002, p. 20.

paradoxe ne soit pas rompu, sinon c'est la chute dans l'un des termes de la contradiction⁶... » L'identification excessive à un groupe, à une norme, amène donc un vacillement identitaire ; les personnages féminins de notre *corpus* apparaissent comme la transcription littéraire du rejet d'un être-femme donné une fois pour toutes et répondant à des critères normatifs incompressibles. À cela s'oppose l'expérience du vécu, c'est-à-dire le corps comme lieu de l'incarnation de l'identité : cette notion – qui se veut insaisissable – se fait chair. En cela, le corps devient l'espace privilégié où se rencontrent et s'articulent les tensions de l'identité :

Et le corps (du délit) est bien le lieu de tous ces paradoxes, où s'articulent dominations et affranchissements, choix individuels et soumissions aux normes. Indéniablement, en l'espace d'une vie – celle de nos grands-mères ou celle de nos mères – la condition féminine a évolué, que ce soit en matière de vie privée ou de vie publique⁷.

Les ambiguïtés de la condition féminine paraissent se cristalliser au niveau du corps, en tant qu'objet de la domination féminine. Les injonctions modernes liées au corps féminin semblent tout autant tenir du carcan social que les précédentes : être jeune, être belle, l'obligation du « joui-dire » et du « sex-ploit » cantonnant les femmes à se soumettre à une prétendue « nature féminine » qui, pour le coup, n'a rien de bien naturel. L'objectif de cette deuxième partie est d'explicitier les représentations corporelles et « l'écriture du corps » comme lieux de tension entre deux approches, certes antagonistes mais de forces égales : la liberté individuelle qu'apporte l'expérience unique du corps et la soumission de ce même corps aux percepts sociaux et moraux. Entre individualisme et conventionnalisme, les frontières s'avèrent poreuses : la littérature permet la mise en mots des oscillations identitaires.

La notion de *poétique* est ici, bien évidemment, primordiale. En effet, le corps physique se retrouve dans le corps textuel, le « faire corps » est ainsi continuellement en mouvement et en devenir : il s'agit pour les auteures de *se traduire* dans l'œuvre, de tendre à un Soi singulier composé de pluralités. Par conséquent, la dualité fondatrice entre Mère et Prostituée se retrouve dans les éléments corporels : l'identité du Moi « résulte de la fonction de synthèse du moi confronté aux normes sociales⁸ », c'est-à-dire l'expérience du corps vécu,

⁶ Edmond Marc Lipiansky, *Identité et communication, l'expérience groupale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 53-112.

⁷ Christine Détrez, Anne Simon (dirs), *À leur corps défendant*, Paris, Seuil, 2006, p. 14.

⁸ Edmond Marc Lipiansky, *Identité et communication, l'expérience groupale, op. cit.*, 1992.

et l'identité du Soi se « rapporte à l'image du corps, à l'idéal du moi et aux images de soi liées aux différents rôles⁹ », le corps en tant que construction sociale.

La quête d'un sens premier, d'un *mythos* fondateur, transparaît dans l'écriture : le *mythos* peut être considéré comme le principe originel de la Parole, de l'Oralité. Le corps est constitutif de l'identité, et peut effectivement « habiter » le texte. Dans *Corps et poétique*, Aurore Desprès précise :

Juxtaposer les termes de « corps » et de « poétique » réunis par la préposition « et » élabore autant une évidence banale qu'une perspective inouïe. Une évidence en cela même que le / les corps sécrètent naturellement des « *poiesis* » comme autant de manières de « faire », qu'en cela, chemin faisant et quoiqu'on en dise, le / les corps apparaissent foncièrement et continuellement créateurs de « faire ». Aussi, nous pourrions parler de chaque corps humain tissé par une temporalité spécifique comme autant de « poétiques corporelles ». Il n'empêche que l'évidence se doit d'être réalisée au double sens de s'effectuer et d'en prendre conscience. Or, le « corps » dans l'acception de la modernité occidentale, est la résultante de scissions, coupures multiples qui tendent à faire de lui un objet (jeté devant) surnuméraire, découpé et encore découpable, dont chaque élément subit la tension de sa clôture, corps et morceaux de corps tendus désespérément vers une possible réunification par la conjonction « et »¹⁰.

L'auteure souligne ici les problématiques inhérentes à la corporéité¹¹ moderne : si on pose le postulat d'un *corps-créateur*, dans quelle mesure le ressenti corporel s'actualise-t-il dans l'écriture ? Les philosophes se sont penchés sur cette question de la corporéité et de son rapport avec le langage. Pour Paul Ricœur, dans *De l'interprétation* (1965), cela consiste dans le fait :

[...] que la réflexion est moins une justification de la science et du devoir, qu'une réappropriation de notre effort pour exister ; l'épistémologie est seulement une partie de cette tâche plus vaste, nous avons à recouvrer l'acte d'exister, la position du soi dans toute l'épaisseur de ses œuvres¹².

L'appropriation du Moi passe donc par la réflexion des productions, essentiellement les œuvres, culturelles et symboliques en tant que réceptacle actif de l'existence. La *saisie du Moi par moi* passe donc par l'activité langagière, car c'est bien dans l'agir que se développe l'identité. Dans le rapport entre pensée et langage, les courants philosophiques s'affrontent sur la nature du lien qui unit, ou non, ces deux concepts. Pour Henri Bergson, « la pensée

⁹ Edmond Marc Lipiansky, *Identité et communication, l'expérience groupale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 53-112.

¹⁰ Aurore Desprès, *Corps et Poétique* [en ligne], disponible sur www.ac-grenoble.fr/aeeps/rapport/danse%20_2005/Aurore%20Despr%E9s.pdf (page consultée le 20 mai 2008).

¹¹ Le *Dictionnaire Larousse*, pour l'entrée *Corporéité*, donne la définition suivante, le « fait pour l'Homme d'être dans le Monde, d'être regardé par autrui comme une personne, comme un être humain », 1989.

¹² Paul Ricœur, *De l'interprétation, essai sur Freud*, Paris, Seuil, 1965, p. 54.

demeure incommensurable avec le langage¹³ », et en cela il n'y a pas d'assujettissement de la pensée, donc envisagée comme non-discursive, au langage : la pensée est langage. Pour les philosophes de la lignée kantienne, la question apparaît plus nuancée car la pensée serait une activité de l'entendement, comme le philosophe allemand le développe dans *La Critique de la raison pure* (1781-1787). En tant qu'acte, le *cogito* revient à réunir les perceptions sous de même représentations. Enfin, un dernier courant s'attache, quant à lui, à l'indissociabilité de la pensée et du langage, l'un ne saurait exister sans l'autre. « La parole n'est pas le "signe de la pensée", ce n'est pas une fumée annonçant le feu¹⁴ », formalise Merleau-Ponty.

¹³ Henri Bergson, *Essais sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Presses Universitaires de France, Bibliothèque de Philosophie contemporaine, 1970 [EO 1888], p. 74.

¹⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1976, p. 211.

Chapitre 1. Le Corps vu par les *Gender Studies*

Le lien étroit entre « corps » et « texte » constitue un *punctum* des travaux de la philosophe Hélène Cixous, c'est l'expérience vécue du corps qui est centrale et impose un lien dialectique ; ainsi qu'elle l'a souligné, le corps devient un espace ayant sa propre expression. En 1975, dans son œuvre « Le rire de la méduse », elle propose la notion de *Sexte*¹⁵ : le texte féminin est envisagé à la croisée de la Poétique et du marquage sexué, c'est-à-dire que le texte est subverti par la prise en compte d'une identité sexuée qui a longtemps été passée sous silence. Malika Mokeddem dans son roman *N'Zid* (2001) nous paraît définir à merveille cette tension :

C'est flou dans le cortex. Drôle de mot, cortex. Corps-texte, c'est ça. Ton corps a le texte flou... Il a brouillé les menaces de l'identité, des amours et des abandons. Fracture du crâne et des drames¹⁶.

Le jeu de mots sur « cortex / corps-texte » tend bien à créer un nouveau champ symbolique, dans lequel les deux éléments ne font plus qu'un : ce qui se transcrit dans le texte est inscrit dans le corps. On retrouve la métaphore, souvent évoquée dans les études du genre, du corps en tant que *support du texte*, voire même *trame du texte*. De plus, il convient de relever que les mots *texte* et *tissu / trame* ont une étymologie commune : le verbe *tessere* et l'adjectif *textus* en latin. Le glissement sémantique en langue française confond les deux notions, on retrouve ce phénomène dans ce type d'expression. Le corps féminin, et plus spécifiquement la peau (qui est le « tissu organique »), deviennent le tissu dans / sur lequel s'inscrit l'histoire personnelle. De plus, la mémoire marque et assure la persistance de l'identité, garantissant la continuité de l'être au travers du temps. Ainsi, certains spécialistes de la psychomotricité soulignent un aspect particulièrement étonnant :

La mémoire nous apparaît comme un *acte* de la personne qui fixe le passé [...]. La mémoire-habitude ou mémoire du corps, constituée par l'ensemble des systèmes sensori-moteurs est la mémoire quasi instantanée à laquelle la mémoire pure sert de base : c'est ce qui définit l'existence, la représentation, le corps et la conscience. La décision qui convoque le passé dans l'action est le mouvement du corps. C'est celui-ci qui a juste le souvenir et la perception de

¹⁵ Hélène Cixous, « Le rire de la méduse », in *L'Arc*, Paris, n° 61, 1975, p. 46.

« Il est temps de libérer la Nouvelle de l'Ancienne en la connaissant, en l'aimant, de s'en tirer, de dépasser l'Ancienne sans retard, en allant au-devant de ce que la Nouvelle sera, comme la flèche quitte la corde, d'un trait rassemblant et séparant les ondes musicalement, afin d'être plus qu'elle-même. ». L'auteure souligne.

¹⁶ Malika Mokeddem, *N'Zid*, Paris, Seuil, « Points », 1991, p. 61.

manière étroite et précise, et rassemble les deux mémoires, celle constituée des souvenirs purs et celle qui forme les habitudes et élabore les schèmes sensori-moteurs¹⁷.

Ainsi, mémoire et corps sont intimement intriqués au travers de la mémoire corporelle. La mémoire joue donc un rôle fondamental dans la quête de l'identité : elle garde la trace des événements, des sensations ainsi que des sentiments, des perceptions passées, (qui deviennent alors des « images singulières »), en amenant l'individu à la conscience de lui-même : il y a pérennité de Soi à travers le temps grâce à la mémoire. De plus, la mémoire conservant la trace des sensations éprouvées dans le corps même, ces dernières s'inscrivent dès lors dans la chair de l'individu et le constituent. Ainsi, le corps, bien que tabou, apparaît comme le lieu premier de l'expression d'une conscience de soi pour les femmes. Les manifestations corporelles qui émergent de ce groupement de textes semblent être majoritairement brutales, ou parfois paroxystiques : la souffrance surtout semble s'inscrire dans la chair, mais aussi la découverte du plaisir que ce même corps est capable de procurer. On peut ainsi constater une relation ternaire entre texte, corps et pensée, où le thème de la Mémoire tient lieu de « liant ». Outre les manifestations physiques que les troubles identitaires peuvent engendrer, les travaux sur l'hystérie¹⁸ ont démontré qu'ils touchent aussi le psychisme, avec des manifestations telles que les perturbations de la mémoire et les inhibitions.

Quel que soit le courant féministe auquel appartiennent les différentes auteures critiques, elles se rejoignent dans la dénonciation de la domination masculine et l'emprise dont sont objets les corps des femmes. Une des revendications majeures consiste en l'appropriation des femmes de leurs propres corps : droit au contrôle de la sexualité et de la vie génésique... le droit à disposer de leur propre corps. Cette émancipation a pour but d'associer les rôles de femme et de mère, pour permettre l'individuation du *Féminin* et rétablir l'égalité avec le *Masculin*. L'œuvre critique *La Fabrique du Sexe* (1990) de Thomas Laqueur souligne le renversement de pensée qui s'est opéré avec le développement de la connaissance du corps :

l'ancien modèle dans lequel hommes et femmes étaient rangés selon leur degré de perfection métaphysique, leur chaleur vitale, le long d'un axe dont le *télos* était mâle, *céda* la place, à la fin du XVIII^e siècle, à un nouveau modèle de dimorphisme radical, de divergence biologique.

¹⁷ Centre Hospitalier Universitaire – Pitié Salpêtrière, « L'expérience du temps : le corps et sa mémoire », Psychomotricité : *les concepts fondamentaux*, disponible sur <http://www.chups.jussieu.fr/polysPSM/psychomot/fondamentaux/POLY.Chp.7.html> (consulté le 5 juin 2007).

¹⁸ Serge Deleage, « La névrose hystérique », in *Aph-métaphore*, avril 2003, disponible sur <http://www.aph-metaphore.com.fr/infirmier/hysterie.html> (page consultée le 20 juin 2007).

Une anatomie et une physiologie de l'incommensurabilité remplacèrent une métaphysique de la hiérarchie dans la représentation de la femme par rapport à l'homme.

Ainsi, comme les études du genre l'avaient théorisé durant la « seconde vague », le sexe lui aussi est un trait construit socialement. Ce faisant, le débat sur le sexe se transporte sur celui de la sexualité, qui constitue donc une donnée aussi culturelle que le genre. Il est paradoxalement assez malaisé pour les individus du XXI^e siècle de déconstruire le sexe social, ce qui tend à prouver l'enracinement dans les systèmes de pensées. Thomas Laqueur dans *La Fabrique du sexe*, à la suite de Michel Foucault¹⁹, a montré l'essentialisation des différences genrées, à partir du développement de la biologie au XVIII^e siècle, qui ont abouti à la construction sociale du sexe bien avant la naissance d'un individu : « Une anatomie et une physiologie de l'incommensurabilité remplacèrent une métaphysique de la hiérarchie dans la représentation de la femme par rapport à l'homme²⁰. » La représentation des sexes, basée sur la reconnaissance des différences anatomiques, a donc basculé vers une opposition Hommes / Femmes qui mettait en avant des « natures » complémentaires. L'essentialisation a amené non seulement à la création de la hiérarchisation mais aussi à sa pérennisation sociale. À cet égard, et à titre illustratif, la (ré)appropriation du corps féminin par les femmes elles-mêmes passe en premier lieu par une conquête du Moi, et donc du *Je-féminin* pour les auteures. Delphine Naudier, dans « L'Écriture-femme, une innovation emblématique » (2001), explicite la visée polémique et subversive de cette démarche identitaire :

Cette traduction littéraire des revendications féministes est érigée au rang de thématique esthétique subversive. Cette focalisation sur le corps comme territoire littéraire singulier va être théorisée. La transposition littéraire de cette revendication politique s'effectue en définissant une « écriture du corps » emblématique d'une spécificité féminine. La théorisation d'une esthétique du corps en écriture tend à affirmer la tentative d'autonomisation des femmes à l'égard des canons définis par les hommes. Hélène Cixous écrit : « L'écriture est pour toi, tu es pour toi, ton corps est à toi, prends-le » (1975 : 40)²¹.

En « disant » le corps féminin, en pratiquant une forme de conversion du vécu vers l'écrit, les femmes se l'approprient et échappent donc aux clichés patriarcaux. Les stéréotypes véhiculés dans la littérature traditionnelle sont mis en cause par les intéressées elles-mêmes. Nous voudrions ici procéder à une brève digression sur les reproches faits au féminisme

¹⁹ Michel Foucault, *Naissance de la clinique : une archéologie du regard médical*, Paris, PUF, 1963.

Dans la conception foucauldienne, contrairement à ce qu'a théorisé Thomas Laqueur, la nouvelle vision des différences genrées est venue totalement effacer la représentation précédente qui s'appuyait sur une acception métaphysique, symétrique.

²⁰ Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en occident* [Making sex. Body and gender from the greeks to Freud, trad. De Michel Gautier], Paris, Gallimard Essais, 1992 [E.O. 1990], p. 19.

²¹ Delphine Naudier, « L'Écriture-femme, une innovation esthétique emblématique », in *Sociétés contemporaines*, n° 44, 2001, p. 64.

différentialiste, notamment en ce qui concerne l'essentialisme. Pour les auteures telles que Luce Irigaray :

Affirmer que l'homme et la femme sont réellement deux sujets différents ne revient pas pour autant à les renvoyer à un destin biologique, à une simple appartenance naturelle. L'homme et la femme sont culturellement différents. Et il est bien qu'il en soit ainsi : cela correspond à une construction différente de leur subjectivité²².

Si certains de ses textes, notamment ceux issus de sa deuxième période, ont été reçus comme marquant une régression face au deuxième âge des *Gender studies*, ses travaux récents réexplicitent la prise de vue théorique. Le concept d'identité féminine recouvre une reconnaissance des spécificités, socialement construites, du deuxième sexe ; le *Masculin* n'est donc pas envisagé comme une « position neutre », mais comme son corollaire. Au cœur de la philosophie irigarayenne, le phallogocentrisme constitue l'objet à repenser pour qu'il corresponde aux deux sexes. Ainsi, si au niveau de la représentation, il apparaît une scission violente et catégorique de l'identité, les personnages féminins ne portent pas sur ce clivage ; au contraire, ces dernières mettent en œuvre des stratégies d'émancipation.

Les femmes écrivaines bousculent les codes établis en usant d'une écriture spécifique qui fait intervenir le corps dans la production littéraire. Le dossier de *L'Express* consacré à la littérature féminine distingue les grandes romancières et philosophes françaises des XX^e et XXI^e siècles (parmi elles sont nommément citées Colette, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Marguerite Yourcenar et Annie Ernaux²³) qui ont contribué au renouveau des genres philosophiques et fictionnels :

Ce sont des icônes de la littérature française contemporaine. Choquantes, déterminées, mondaines ou secrètes, elles bousculent les idées reçues, suivent leur chemin sans se préoccuper des modes et des critiques, créent une autre langue pour parler de la mémoire corporelle, nommer l'« organique ». Toutes secouent, à leur manière, le monde des lettres et apportent un autre point de vue sur la littérature d'aujourd'hui²⁴.

L'*écriture organique* nous paraît sous-tendre deux éléments tout à fait intéressants pour notre étude de l'identité littéraire féminine. Tout d'abord, sous l'acception biologique, cette forme spécifique d'écriture se distingue par son recours au corps dans le texte même : l'organique se greffe sur et dans le textuel aboutissant par là-même à la création d'une identité

²² Luce Irigaray, *Entre Orient et Occident*, Paris, Grasset, 1999, p. 168.

²³ Un ouvrage reprenant l'écriture des femmes au travers de l'analyse de treize auteures est paru très récemment, Élisabeth Seys, *Ces Femmes qui écrivent : De Madame de Sévigné à Annie Ernaux*, Paris, Ellipse, 2012, 432 p.

²⁴ « Ces femmes qui ont changé la littérature » [en ligne], in *L'Express*, 1^{er} mai 2006, disponible sur http://www.lexpress.fr/culture/livre/ces-femmes-qui-ont-change-la-litterature_811242.html (page consultée le 23 janvier 2012).

génée. Ensuite, nous pouvons entendre « organe » dans le sens proposé par Émile Durkheim pour désigner les fonctionnements sociaux organiques, c'est-à-dire un fonctionnement en réseau dans lequel les éléments qui le composent sont étroitement liés. Ainsi, les personnages, le corps et un recours particulier à la langue nous apparaissent comme les différentes facettes d'un même ensemble, l'écriture au féminin. Luce Irigaray rappelle dans *Je-Tu-Nous* (1990) que :

Le corps féminin présente la particularité de tolérer la croissance de l'autre à l'intérieur de soi, sans enfermement, rejet ou mort pour un des deux organismes vivants. Malheureusement, la culture [...] ne fut pas capable d'interpréter le modèle de tolérance que manifeste cette relation d'un être distinct à l'intérieur du même [...]. La culture de l'entre-hommes agit de manière inverse. Elle s'organise en excluant de sa socialité l'apport de l'autre sexe. Alors que, où le corps féminin engendre dans le respect de la différence, le corps social patriarcal s'édifie hiérarchiquement en excluant la différence²⁵.

« Toute femme qui veut tenir un discours qui lui soit propre ne peut se dérober à cette urgence extraordinaire : inventer la femme²⁶ », s'exclamait Annie Leclerc dans *Paroles de femmes* en 1974 ; or, cette invention du *Féminin* et des identités féminines passe notamment par l'inscription textuelle du corps féminin. Nous nous attacherons donc à l'étude du corps textuel des femmes dans ce chapitre et plus particulièrement aux caractéristiques qui lui sont prêtées par nos auteures.

Le Nom

Dans une dialectique de lignée, qu'elle soit féminine ou littéraire, le nom, ou encore l'absence de nom, forment un des aspects essentiels. Sans nom, est-il possible d'accéder à l'identité ? Rosi Braidotti nous rappelle que « N'être qu'un corps, être réduit à la corporalité nue est le signe du pouvoir souverain à l'époque de la mobilité forcenée de la mondialisation. Être visible avec un nom propre est la formule gagnante²⁷ ». Au vu des nombreuses attentions réflexives qui entourent ce *topos* dans le *corpus*, l'étude de cette thématique nous a semblé incontournable.

²⁵ Luce Irigaray, *Je-Tu-Nous*, op. cit., 1990, p. 43.

²⁶ Annie Leclerc, *Paroles de femmes*, Paris, Grasset, 1974, p. 7-8.

²⁷ Rosi Braidotti, « Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes » [en ligne], in *Multitude 12*, 2003, disponible sur <http://multitudes.samizdat.net/Les-sujets-nomades-feministes> (page consultée le 15 juillet 2012).

Comment pourrait-il y avoir ancrage dans une « famille », qu'elle soit sociale ou création littéraire, en dehors de la transmission du patronyme ? Nous souhaitons nous arrêter quelques instants sur le concept même de « famille », en faisant un détour par l'étymologie de ce nom commun. Le Dictionnaire *Robert historique* précise qu'il s'agit de :

un emprunt tardif (1337) au latin classique *familia*, dérivé de *famulus* « serviteur », mot italique isolé dans l'ensemble indo-européen. La *familia* romaine est étymologiquement l'ensemble des *famuli*, esclaves attachés à la maison du maître... sur qui règne l'autorité du *pater familias*. *Familia* s'applique à la parenté et, en latin médiéval (VIII^e s.) désigne un ménage de serfs.

Famille a mis du temps à s'imposer face aux autres termes usités en ancien français : *parenté*, *parentage* (parent), *lignée*, *mesnie* (dérivé du latin *mansio* qui a donné aussi maison), terme de féodalité... L'idée de proche parenté apparaît tard (1585) et ce n'est que récemment que le terme évoque à la fois la parenté et la corésidence²⁸.

Le *Littre* est, quant à lui, le seul à s'attacher à la définition précisée par Ulpien, pour qui *familia* « désigne tous ceux qui sont de condition servile mais aussi des hommes libres qui sont ses esclaves de bonne foi ou des hommes libres *alieni iuris* : comprend aussi ceux qui sont soumis à sa puissance²⁹. » Ainsi, l'idée de famille littéraire prend tout son sens dans cette dernière acception. Jacques Lacan rappelle, dans son *Séminaire, livre III*, l'importance du nom par-delà l'existence physique de la personne :

Chaque fois que nous trouvons un squelette, nous l'appelons humain s'il est dans une sépulture. Quelle raison peut-il y avoir de mettre ce débris dans une enceinte de pierre ? Il faut pour cela qu'ait été instauré tout un ordre, symbolique, qui comporte que le fait qu'un monsieur qui a été un Monsieur Untel dans l'ordre social nécessite qu'on l'indique sur la pierre des tombes. Le fait qu'il se soit appelé Untel dépasse en soi son existence vitale. Cela ne suppose nulle croyance à l'immortalité de l'âme, mais simplement que son nom n'a rien à faire avec son existence vivante, la dépasse et se perpétue au-delà³⁰.

Nommer un individu est donc en lien direct avec l'appartenance à l'humanité ; plus qu'une simple désignation, c'est une identité toute entière qui est donnée. En parallèle, Luce Irigaray insiste dans *Sexes et parentés* (1987) sur l'importance du *Nom*, en tant qu'identité, qui ne peut être considéré comme neutre dans le débat qui entoure la différence des sexes : une fille porte d'abord le nom de son père – le nom qui est donné à l'ensemble de la famille – puis de son mari (Ce n'est que depuis 1986 qu'une femme peut apposer son nom de famille à

²⁸ « Famille », in *Dictionnaire Robert Historique*, page consultée le 29 décembre 2011.

²⁹ Ulpien, « Dig., 21.1.25.2 », cité dans *Le Droit privé romain* [traduction de J. Gaudemet], Paris, Colin, 1974, p. 273.

³⁰ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre III : les psychoses* [textes établis par J.A. Miller], Paris, Seuil, 1981 [E.O. 1955], p. 111.

celui de son époux). Le nom de famille³¹, en cela qu'il préexiste à l'identité d'un individu et est amené à être transmis, appartient à l'ordre patriarcal en cela qu'il fixe la filiation masculine. Outre l'aspect législatif – la Loi prohibe l'anonymat –, c'est bien le domaine symbolique qui entre ici en jeu, car le nom incarne le signe du désir de l'Autre et, en ce sens, celui du « Père ». À titre illustratif, rappelons qu'un enfant illégitime porte [*ou portait*] le nom de sa mère, ce qui le stigmatisait directement comme « bâtard », insulte grave, qui prouve combien la filiation masculine prime dans nos sociétés patriarcales. Les lignées sont avant tout masculines, et les femmes ne conservent pas leur identité lors du changement de « propriétaire ». Bien entendu, le changement de nom n'empêche pas la connaissance de l'individu, néanmoins il marque la problématique de l'absence de re-connaissance.

Que Lacan ait d'ailleurs choisi *Le Nom du père* pour désigner son fameux complexe n'est, bien sûr, en aucun cas anecdotique. La métaphore qui lie le nom paternel réel et la Loi symbolique révèle la tension identitaire : si le nom de famille permet d'identifier les hommes dans une lignée stable, il ne permet pas la reconnaissance des femmes que ce soit au niveau sociétal ou au niveau de leur propre reconnaissance, car elles demeurent anonymes dans la symbolique de la famille. Pourtant, refuser le *Nom de père* en tant que métaphore de la Loi condamne l'individu à demeurer au ban de la société car il ne sera pas reconnu ; là se joue le paradoxe relevé par les féministes différentialistes, accepter le *Nom du père* pour les femmes revient à être connues et non reconnues. Nina Bouraoui soulève admirablement cette thématique :

On se recueille sur le passé de nos mères comme on se recueille sur une tombe sans nom ni visage mais avec un silence et un respect grandiose parce que c'est mort et que la dalle le dit bien fort que c'est mort ! Elle nous crache sa mort, elle la déshabille, l'exhibe avec une pierre apparente pour ne pas marcher dessus et son duvet de mauvaises herbes pour bien montrer qu'il ne reste plus rien. Juste un visage sans nom ou un nom sans visage, qu'importe³² !

La violence de ce passage, ponctuée par les exclamations de la narratrice, tend à rendre extrêmement vivante cette notion oxymorique d' « identité anonyme ». Ainsi, « parler n'est jamais neutre » (Luce Irigaray), le langage se fait le reflet d'un système de pensée. Dans cette thématique du nom, comment ne pas penser à l'exemple, pas si ancien, des dénominations des femmes sous « Madame John Doe » qui frise l'erreur sémantique ? Ainsi, le genre grammatical n'est pas dû au hasard ou encore distribué de manière arbitraire, il

³¹ Relevons qu'au moment où la généralisation du nom de famille s'est diffusée, l'usage voulait que soit utilisé le prénom du père ou une particularité physique ou professionnelle, ce qui tendait à fixer l'individualité contrairement à la volonté d'inscrire une histoire familiale comme cela est encore le cas aujourd'hui.

³² Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, op. cit., 1991, p. 82.

démontre et détermine les « oppositions binaire ³³ », telles que les « couples » masculin / féminin, nature / culture, mélioratif / péjoratif, etc. À titre d'exemple, en langue française, le passage d'un nom masculin au féminin entraîne parfois des modifications de statuts (animé / inanimé) et de qualités : « un cuisinier » devient « une cuisinière », « un cafetier » se change en « une cafetière »... Ainsi, des noms masculins de métier utilisés au féminin se connotent-ils négativement en désignant dès lors des objets inanimés.

En parallèle, la réforme linguistique visant à la féminisation des noms jusqu'alors utilisés comme épïcènes (par exemple, le mot « ministre³⁴ ») a souligné ces problèmes de registres : si le nom commun « Maître » désigne une personne titulaire d'une maîtrise, « Maîtresse » se rattache couramment à une institutrice ou une femme ayant des rapports sexuels avec un homme marié. Il n'est, bien évidemment, aucunement question de faire correspondre systématiquement le genre grammatical de la totalité de noms au sexe du référent (nous pensons notamment aux termes désignant les animaux), néanmoins les changements morphosyntaxiques du masculin vers le féminin induisent un glissement de sens qui ne saurait être considéré comme anecdotique.

Les Pseudonymes des auteures

La pseudonymie nous invite à nous interroger sur le positionnement des auteures par rapport à leurs œuvres, car elle touche directement à l'identité, ici civile, des auteures. De l'hétéronomie à l'usage du « nom de plume », les procédés pseudonymiques recouvrent de nombreuses réalités qui touchent toutes à l'ontologie des œuvres et aux rapports que les auteur(e)s entretiennent avec leurs textes. Philippe Lejeune affirme dans *Le Pacte autobiographique* (1975) que c'est :

Par rapport au *nom propre* que l'on doit situer les problèmes de l'autobiographie. Dans les textes imprimés, toute l'énonciation est prise en charge par une personne qui a coutume de placer son *nom* sur la couverture du livre, et sur la page de garde, au-dessus ou au-dessous du titre du volume. C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle l'auteur : seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne

³³ Expression empruntée à Jacques Derrida. Elle désigne les binômes antagonistes, dont le premier élément a l'ascendant sur le second, qui constituent la pensée. Notons que les systèmes de pensée basés sur des oppositions binaires ont été démontrés dans de nombreux domaines : en sociologie avec, entre autres, Pierre Bourdieu, en psychologie avec les archétypes jungiens, etc.

³⁴ La réforme ne s'est pas faite sans heurts sur le territoire français. Si le Canada a approuvé la féminisation des noms et les emploie fréquemment, l'Académie française continue à s'y opposer.

réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit³⁵.

L'usage des noms d'emprunt n'est pas réglementé par le Droit ; n'étant pas « un faux nom », il ne se substitue pas au nom patronymique. Il ne sert à désigner son titulaire que dans le domaine de son activité. « Le choix de n'importe quel pseudonyme est licite à condition qu'il ne soit pas prétexte à s'approprier la renommée d'un tiers ou à s'attribuer une parenté existante qui procurerait des avantages auxquels ne donne pas droit la règle de dévolution du nom³⁶. » Le choix du pseudonyme recèle de lourdes problématiques identitaires, car dans le même temps où il masque l'identité réelle, civile, d'un ou d'une auteur(e), il lui confère une nouvelle identité qui supplantera la première. À la différence du nom de naissance, qui est donné par des tiers, les parents qui donnent le nom à l'enfant, le pseudonyme est une construction volontaire dont la sélection procède d'une volonté propre et réfléchie. Mais gardons à l'esprit que le pseudonyme, ou l'autonyme, ne brouille pas l'identité en propre, au contraire il l'éclaire.

Dans notre *corpus*, regroupant huit auteures, quatre ont fait le choix d'écrire sous un nom d'emprunt, dénotant du fait que le pseudonyme procède du discours, il s'agit d'analyser « la relation entre, d'une part, ce qu'on pourrait appeler, à la suite de Mikhaïl Bakhtine, l'*omnisignifiance* des pseudonymes et, d'autre part, l'*ethos* discursif de l'individu-sujet³⁷ », car le pseudonyme marque la volonté de communiquer sur Soi. Sous le nom d'emprunt d'Assia Djébar se cache Fatima-Zohra Imalayene, depuis ses débuts en tant qu'écrivain, mais elle a elle-même levé le voile sur son identité civile. L'auto-nomination est à mettre en lien avec la quête identitaire de l'auteure qui entrecroise *Assia* (*consolation* en arabe dialectal) et le nom *Djébar* (*intransigeance* en arabe littéraire). La « réfugiée linguistique³⁸ » se sert ainsi de son nom pour réunir les langues arabes, orale et écrite, tout en s'attachant à la langue française en tant que langue d'expression. Son premier roman *La Soif*, paru en 1957, porte déjà ce pseudonyme « de peur que son père s'imagine que sa fille puisse ressembler un tant soit peu aux protagonistes émancipées et scandaleuses de ses fictions³⁹. » Cette volonté de *pudeur*, inculquée dès l'enfance, ramène à son cheminement d'auteure : ses quatre premiers

³⁵ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 22-23.

³⁶ « Le pseudonyme », in *Le Portail du livre* [en ligne], disponible sur <http://portaildulivre.com/pseudo.htm> (page consultée le 22 février 2012).

³⁷ Georgeta Cislaru, « Le pseudonyme, nom ou discours ? », in *Les Carnets du Cediscor n° 11*, Paris, 2004, p. 39-57. Disponible en ligne sur <http://cediscor.revues.org/746> (page consultée le 22 février 2012).

³⁸ Expression empruntée à l'article d'Armelle Datin et d'Isabelle Collombat, « Assia Djébar : la réfugiée linguistique », in *Nuit blanche, le magazine du livre*, n° 92, 2003, p. 20-22.

³⁹ Tirthankar Chanda, « L'écriture-délivrance d'Assia Djébar », in *RFI*, dossier du 31 décembre 2007, disponible sur http://www.rfi.fr/culturefr/articles/096/article_60903.asp (page consultée le 15 janvier 2009).

romans n'étaient que peu empreints d'autobiographie, mais cette part d'elle-même « une fois écrite noir sur blanc (l'avait) complètement perturbée ». Cette dissimulation procède, comme toute entreprise pseudonymique, d'un véritable *travail scripturaire de l'altérité*, il s'agit d'incorporer à son statut d'auteure des identités autres, qui viennent alors supplanter son identité civile.

Quant à Alice Rivaz, c'est du nom d'un village vaudois, situé dans la commune de Lavaux, qu'elle signe ses ouvrages. De son vrai nom Alice Golay, l'auteure reviendra sur le choix du pseudonyme pour protéger et se protéger de sa famille ainsi que de son entourage proche, qui n'avaient pas approuvé sa volonté d'accéder à l'écriture :

Une crainte chez la plupart de surprendre et de mécontenter famille et entourage, une volonté de se conformer aux lois du clan, et en même temps de passer outre à leurs exigences et interdits⁴⁰.

Néanmoins, son choix n'est pas isolé en Suisse, où nombre d'auteures se choisissent un nom de plume. Elle consacrera une grande réflexion à cette thématique et à l'ambivalence que son usage lui fait ressentir, dans l'article éponyme de « Ce Nom qui n'est pas le mien ». C'est dans cet article que l'auteure suisse dévoilera le dédoublement auquel l'usage du pseudonyme la confronte : « Signer des livres d'un pseudonyme, c'est avouer au départ une dualité foncière entre le désir de se cacher et celui de se montrer, laquelle ne peut que s'aggraver encore par ce port d'un masque⁴¹. » Ce *topos* du nom / masque se retrouvera d'ailleurs dans la prolifique correspondance qu'elle entretiendra avec de nombreux écrivains, signant tantôt de son vrai nom tantôt de son nom de plume ou recourant encore à des créations. Maria Hermínia Amado Laurel consacre à ce thème un excellent article intitulé « Lectures d'écrivains : “vision du monde” et référents littéraires dans la correspondance d'Alice Rivaz ».

Corinna Bille adoptera, elle aussi, le nom d'un village suisse dans son nom d'auteure. De son vrai nom Stéphanie, que le lecteur retrouve dans l'initiale « S. » sur l'ensemble de ses œuvres, elle choisira comme prénom la version féminisée du village natal de sa mère, Corin près de Sierre. Il nous semble que ce choix relève de l'hommage familial tout autant que d'une inscription dans le panorama suisse, que l'auteure souhaitait toucher dans son ensemble – n'oublions pas que Corinna Bille ne souhaitait pas être catégorisée sous l'étiquette *littérature de femmes* du fait que cela risquait de la couper de son lectorat masculin.

⁴⁰ Alice Rivaz, *Traces de vie : Carnet*, Vevey, l'Aire, 1998 [EO 1983], p. 142.

⁴¹ Alice Rivaz, *Ce Nom qui n'est pas le mien*, op. cit., 1998 [EO 1980], p. 141.

Néanmoins, le nom de famille est resté intact dans le processus de pseudonymisation, seul le prénom a été modifié, l'inscription dans la lignée « Bille » apparaît donc affirmée, seul le nom individuel marque une mise à distance.

Marguerite Yourcenar a fait le choix de brouiller son véritable nom grâce à l'anagramme, presque parfait, du nom familial « Crayencour » ; jeu de mot conjoint du père de Marguerite Yourcenar et de l'auteure elle-même, alors âgée de seize ans. Achmy Halley rapporte, dans *Marguerite Yourcenar en poésie : Archéologie d'un silence* (2005), l'anecdote où Michel de Crayencour aurait signé l'avis de réception d'un manuscrit de sa fille en précisant en *post-scriptum* que « j'ai pris comme pseudonyme Marg Yourcenar qui est, comme vous voyez, l'anagramme de mon vrai nom⁴². » Cette « création » deviendra son nom légal dès 1947, où elle l'adoptera définitivement pour les États-Unis.

Ainsi, le pseudonyme revient à un baptême de soi-même, à se donner un nom, tout en déniait celui que la société conserve comme patronyme : cette auto-nomination équivaut à définir une identité que nous ne saurions qualifier de *seconde* tant elle renvoie à un choix, à une réflexion, relevant de la conquête identitaire et de la construction palimpsestique du Moi :

Nous n'en serons pas surpris : le *transfert dénominateur* n'est pas populaire, ni commun. Mais je ne me reconnais pas dans ce *chacun* chagrin qu'ils invoquent, et la défense de l'ordre social n'est pas mon fort. Inutile de rechercher l'assentiment du plus grand nombre : comme titre ou capital social, mon nom leur appartient plus qu'à moi. M'y absentant, je le dévalue, je ruine sa valeur d'échange et dissous la masse d'identité, de notoriété qui s'y est accumulée⁴³.

Cependant, cette vision souligne un processus presque déviant qui pousserait l'écrivain(e) à se débarrasser de son nom comme d'une enveloppe encombrante. Nous lui préférons la vision bakhtinienne d'omnisignifiante, qui privilégie le contexte d'apparition de cet « auto-nom » et de sa signification. Le critique dépasse d'ailleurs la signification pour conférer au mot le degré de « thème pur⁴⁴ » dans *Esthétique et théories du roman* (1929) : « [...] il n'y a pas lieu de dire que la signification appartient au mot en propre. En réalité, celle-ci appartient au mot en tant que trait d'union entre les interlocuteurs, c'est-à-dire qu'elle ne s'actualise que dans le processus de compréhension active, impliquant une réponse⁴⁵. » C'est bien l'interaction entre l'auteur qui se baptise et le lecteur qui reconnaît ce nom en tant

⁴² Joëlle Savigneau, *Marguerite Yourcenar, l'invention d'une vie*, op. cit., p. 69.

⁴³ Max Genève (Jean-Marie Geng), *La Prise de Genève ; du bon usage de la pseudonymie*, Strasbourg, Bueb & Remaux, 1980, p. 26.

⁴⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théories du roman*, Paris, Gallimard, 1977 [E.O. 1929], p. 144.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 146-147.

que « nom de plume » qui permet d'atteindre la signification ; pour preuve, remonter vers les noms civils de nos auteures a été particulièrement simple, ces masques étant très loin d'être opaques.

Les Noms des personnages

Dans la lignée, sans mauvais jeu de mots, de la thématique des pseudonymes, les noms attribués aux personnages nous apparaissent comme un prolongement de ce phénomène d'auto-nomination, dans lequel l'auteur(e), homme ou femme, se fait « dieu démiurge » donnant vie à un univers complexe. Ainsi, nous nous appuyons sur les théories d'Offner, qui, en 1957, envisageait le nom sous l'angle du fragment. Donnés par l'auteur(e), qui baptise ses personnages de papier, les noms éclairent les problématiques de représentations identitaires en apportant un élément sémantique. Le nom produit donc du sens et ne saurait être négligé dans cette étude. On peut donc remarquer, à la suite de Roland Barthes, que « un nom propre doit toujours être interrogé soigneusement, car le nom propre est, si l'on peut dire, le prince des signifiants ; ses connotations sont riches, sociales et symboliques⁴⁶. »

Gabrielle Roy nous offre un merveilleux exemple du *topos* du nom qui donne corps / vie aux personnages dans *La Petite poule d'eau*. Luzina, bien qu'ayant choisi de vivre dans ce havre de paix qu'offre l'île, prend un grand soin à choisir les prénoms de ses enfants car il s'agit de peupler le monde qui l'entoure :

Comme pour mieux peupler la solitude où elle vivait, Luzina avait donné à chacun de ses enfants toute une kyrielle de noms d'après les grands de l'histoire ou tirés des rares romans sur lesquels elle avait réussi à mettre la main⁴⁷.

Thématique que nous retrouvons d'ailleurs selon un traitement similaire dans *La Montagne secrète*, au travers du personnage de Steve Sigurdson qui « regardait les ombres danser au plafond, leur donnant des noms de jeunes filles, celle-ci était Rita, celle-là plus grasse, Augustine ou Charlotte ; il les interpellait, les guidait dans les figures d'une danse, commandait leurs mouvements, de saluer, de virevolter et, enfin, brusquement, sur un ton rogue, d'aller toutes se coucher⁴⁸... » Le choix du prénom de baptême des personnages

⁴⁶ Roland Barthes, « Analyse textuelle d'un conte d'E.A. Poe », in *Sémiotique narrative et textuelle* (coll.), Paris, Larousse, 1974, p. 34.

⁴⁷ Gabrielle Roy, *La Petite poule d'eau*, op. cit., 1950, p. 22.

⁴⁸ Gabrielle Roy, *La Montagne secrète*, op. cit., 1961, p. 46.

apparaît d'ailleurs bien comme une préoccupation majeure de la part des auteures, à tel point que cette thématique fait l'objet d'une réflexivité partagée avec le lecteur. Dans *Orlanda*, Jacqueline Harpman livre le cheminement de la pensée qui l'a amenée à nommer la « partie évadée », bien entendu la référence à Virginia Woolf est au cœur des dilemmes :

Reste qu'il me faut trouver un nom à l'autre. Une inspiration médiocre irait au plus simple, et Aline donnerait Alain, mais quel manque de recherche ! Et où serait l'ambiguïté ? Alain, c'est Alain, c'est masculin sans équivoque, ce qui n'est pas le cas du personnage que les yeux de mon esprit suivent vers les toilettes. J'ai souvent admiré la sagacité de Woolf qui, après le changement de sexe, nomme toujours son personnage Orlando en mettant les pronoms personnels au féminin, elle entretient ainsi le trouble dans l'âme du lecteur, et je vais la copier : j'appellerai Orlanda la moitié évadée d'Aline, et j'espère que l'âme de Virginia ne me le reprochera pas et ne viendra pas peupler mes nuits de cauchemars, ce pour quoi je lui signale, si elle m'écoute, que ceci est le timide hommage d'une admiratrice et non le plagiat vulgaire d'une personne sans imagination⁴⁹.

Le baptême de la « part en fuite » donne ainsi lieu à une réflexion à « haute voix » qui déconstruit et met en abîme le genre : le personnage, car il s'agit bien d'un personnage à part entière, que représente cette division psychique désaliénée qui sera nommée selon un nom féminin, bien qu'elle s'incarne dans un corps masculin. Cette thématique, jouant du passage croisé du féminin vers le masculin, avec Aline / Alain, (de même que Orlanda est la féminisation du titre de Virginia Woolf), se verra réaborder par les personnages eux-mêmes :

- Et comment vous appelez-vous ?
Il hésita :
- Euh... Lucien Lefrère.
- Vous n'avez pas l'air d'en être bien certain !
- Disons que c'est le nom de ma personne physique.
- Ah ! Et comment se nomme votre personne morale ?
- Si vous vous nommez Aline, je devrais peut-être dire *Alain*. Mais je n'ai jamais aimé Aline, ça sent la grand-mère à confitures ou la tante célibataire, alors Alain ne me plaît pas⁵⁰.

Ainsi, Orlanda / Lucien devient symbole de la quête de l'identité genrée en remettant en cause la traditionnelle équation, « *Masculin* = homme ». Sur le même modèle, Marguerite Yourcenar revient elle aussi sur le nom du philosophe de *L'Œuvre au noir*, « Zénon », choix qu'elle s'attache d'ailleurs à expliciter tant il répond à une logique identitaire :

Je m'étais emparée tout de suite du prénom de Zénon, qui me plaisait, parce que, bien que donné assez fréquemment dans cette région aux époques de foi, en l'honneur d'un saint évêque de Vérone, il avait été aussi celui de deux philosophes antiques, le subtil Éléate, mis à

⁴⁹ Jacqueline Harpman, *Orlanda*, op. cit., 1996, p. 20.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 143.

mort, dit-on, par un tyran, et l'austère stoïcien [Zénon de Citium] qui paraît s'être suicidé, comme ce fut souvent l'usage dans sa secte⁵¹.

Zénon l'Éléate a d'ailleurs donné son nom à de nombreux paradoxes mathématiques portant sur les représentations du temps et de l'espace. Néanmoins, les interrogations autour du nom ne s'arrêtent pas avec le baptême du personnage, ils se prolongent au contraire grâce à l'abandon de son nom par Zénon pour des raisons d'anonymat protecteur :

Sébastien Théus était un nom fantaisiste, mais ses droits à celui de Zénon n'étaient pas des plus clairs. *Non habet nomen proprium* : il était de ces hommes qui ne cessent pas jusqu'au bout de s'étonner d'avoir un nom, comme on s'étonne en passant devant un miroir d'avoir un visage, et que ce soit précisément ce visage-là⁵².

Ainsi, le nom tout comme le corps, de par leur (presque) unicité, sont la « carte d'identité » personnelle. Le philosophe réintègrera sa propre vie, au travers de la reprise de son nom de naissance, au moment de sa mort ; paradoxalement, c'est l'approche de sa fin imminente qui l'amène à lever le voile sur son identité véritable et son parcours, en une sorte de quête de vérité : « Installé dans sa propre fin, il était déjà Zénon *in aeternum*⁵³. »

Cette problématique nous amène au cas, certes isolé mais néanmoins hautement significatif, de *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, dans lequel la jeune narratrice ne répond à aucun nom ou prénom. Son identité profonde se réduit à un *Je* actualisé et spatialisé, l'anonymat qui en découle permet la projection du lecteur par un intéressant phénomène de *je-énonciateur* qui revient à *moi-lecteur*. Jacqueline Harpman ne lèvera jamais le voile sur l'identité de son personnage, qui de *personne* devient finalement *tout le monde* ; indistincte et indifférenciée, dans cet univers exclusivement féminin, la narratrice cristallise les tensions identitaires.

De manière un peu sommaire, ce qui a néanmoins l'avantage de présenter les résultats de manière extrêmement synthétique, la première partie du roman *Oran, Langue morte* d'Assia Djebar fait état des prénoms suivants – relevons d'ailleurs que les noms de famille ne sont jamais mentionnés par l'auteure, ce qui tendrait à prouver que seul le personnage entre en ligne de compte, la filiation étant passée sous silence :

« Oran, langue morte » : pas de nom, mais mise en scène d'une autofiction »

⁵¹ Marguerite Yourcenar, *Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991.

⁵² Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au Noir*, in *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, p. 683.

⁵³ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., 1968, p. 434.

- « Retours non retour » : pas de nom, mais histoire d'autres femmes (Khadija, Ourdia)
- « La fièvre dans les yeux d'une enfant » : Isma (signifiant « elle s'appelle »)
- « L'attentat » : Naïma (signifiant « douce »)
- « La femme en morceaux » : Atyka (signifiant « noble »)

Le prénom des personnages préfigure donc le caractère qui leur est prêté par l'auteure. Le plus marquant demeure que la « femme sauvage » du roman éponyme de Corinna Bille, qui est un *topos* largement répandu dans la littérature contemporaine, adopte le nom que l'homme lui donne. Aucune revendication d'identité de sa part, elle n'a même pas de nom qui lui soit propre : à la manière d'une seconde peau, elle revêt une identité prescrite et ne cherchera d'aucune manière à s'en construire une. C'est d'ailleurs sous cette dénomination de sauvage qu'il la baptise : « - J'ai trouvé tout de suite, moi pour toi, un très joli nom : la Demoiselle sauvage⁵⁴ ». Ce deuxième baptême correspond à une nouvelle naissance du Moi, la première identité ayant été abandonnée plus tôt dans la narration :

- Le chalet est à moi, la source aussi. Et je vous interdis d'y toucher.
- Oh ! fit-il troublé. Vous êtes mademoiselle L ?
- Je ne suis plus mademoiselle L.
- Je vous croyais partie à l'étranger.
- On en revient parfois. J'en suis revenue pour toujours⁵⁵.

Cet échange, envisagé à la lumière du *topos* de la « femme sauvage », joue du double sens du verbe revenir : elle semble être de retour, sans être la même. Son nom paraît ne pas avoir survécu à ce séjour qu'elle n'évoquera plus par la suite. Elle *renaît* sous la désignation de « femme sauvage », nom aussi bien donné par le personnage masculin que par l'auteure elle-même.

Que la femme tienne son nom de l'homme semble extrêmement frappant, notamment au vu du rappel de la Genèse que ce phénomène ne manque pas de provoquer car c'est Adam, le premier homme, qui est chargé par Dieu de baptiser l'ensemble des animaux de la Création⁵⁶. La première femme, Ève, avait déjà été créée au moment du baptême des bêtes, or la femme n'est pas mentionnée lors de ce passage et ne reparaît qu'ensuite... Il semble qu'il y ait là une véritable assimilation de la femme à l'animal assez profonde, dans le sens où tous

⁵⁴ Corinna Bille, *Deux passions*, op. cit., 1979, p. 22.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁶ « Yahvé Dieu modela encore du sol toutes les bêtes sauvages et tous les oiseaux du ciel, et il les amena à l'homme pour voir comment il les appellerait : chacun devait porter un nom que l'homme lui aurait donné » (*Gn*, 2-19).

La Bible de Jérusalem, [trad. fr. sous la dir. de l'École biblique de Jérusalem], Paris, Ed. Desclée de Brouwer, 2002, p. 21-22.

deux sont également dominés par un homme dont la réalisation de ce pouvoir passe par le fait de les nommer :

Guillemette Thibault, c'est un beau nom à porter toute sa vie, sans jamais en changer pour le nom d'un étranger qui la prendrait pour femme. Elle a déjà refusé deux prétendants et désire prendre la succession de son père à la forge [...]. Ce qu'elle craignait plus que tout au monde, qu'on lui prenne son nom, est arrivé par la suite. Après deux ans de noviciat, elle est devenue sœur Agnès-de-la-Pitié, et on n'a plus jamais entendu parler de Guillemette Thibault⁵⁷.

Cet extrait de *Le Premier jardin* souligne la perte d'identité engendrée par le changement de nom, qui apparaît inévitable dans le cas des femmes. Ainsi, le nom est bien un don, dont la valeur positive ou négative ne pourrait être niée. En tant que tel, il est susceptible de connaître des variations ou même d'être purement et simplement supprimé, ce qui est paradoxal au vu de l'importance du nom dans la construction de l'identité. En parallèle, Flora Fontanges se bâtit sa propre identité qui est un *nom de scène* ; à l'instar de nos auteures ayant choisi un pseudonyme, elle se rebaptisera et abandonnera son nom d'orpheline adoptée, Marie Eventruel. Acte « d'affirmation de soi⁵⁸ », ce baptême correspond aussi à un acte de préservation de soi :

Le double F dans Flora Fontanges est une allitération, et donc fonctionne pour attirer notre attention et pour marquer l'importance attribuée à ce nom. Toutefois, celui qu'elle s'est donné, « Flora Fontanges », évoque l'image d'une identité cachée, car répéter c'est aussi une façon de camoufler, d'éviter de révéler autre chose qui serait différent⁵⁹.

De même, dans l'autobiographie djebarienne, la narratrice oscille entre dévoilement et dissimulation, phénomène dont le nom choisi, Isma, apparaît ainsi comme la plus belle illustration. L'unité narrative du *Quatuor* repose avant tout sur la présence, pour ne pas dire l'omniprésence de la voix narrative, récurrence qui souligne aussi son absence sporadique de l'énonciation. Mais qui est la narratrice principale, Isma ?

Je ne possède plus ni voile ni visage : « Isma », j'éparpille mon nom, tous les noms dans une poussière d'étoiles qui s'éteignent⁶⁰.
Appellerai-je à nouveau la narratrice Isma ? « Isma » : « le nom »⁶¹.

⁵⁷ Anne Hébert, *Le Premier jardin*, op. cit., 1988, p. 87.

⁵⁸ Paul Raymond Côté, « *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert ou le faux double dénoncé », in *American Review of Canadian Studies*, n° 28, 4^{ème} trimestre, 1988, p. 420.

⁵⁹ Amy Sabodach, « Flétrissement du corps, efflorescence du corpus dans *Le Premier jardin* d'Anne Hébert », in *Voix plurielles*, vol. 3, n° 1, mai 2006, p. 4.

⁶⁰ Assia Djébar, *Ombre sultane*, op. cit., 1987, p. 23.

⁶¹ Assia Djébar, *Vaste est la prison*, op. cit., 1995, p. 331.

Elle semble se définir en négatif, n'ayant ni la neutralité d'un narrateur anonyme ni le visage d'un personnage. Se pose, bien entendu, la question du pacte autobiographique, car ni le nom patronymique ni le nom d'auteur ne se trouvent cités dans les textes. Pourtant, il nous semble qu'en livrant la traduction française du nom « Ism-a », « perfection, fierté, *murailles*, *protection* », Assia Djébar se dévoile en soulignant l'aspect protecteur d'un anonymat, somme toute relatif, car elle prend soin de dresser les généalogies maternelles de la narratrice principale, qui correspondent à la sienne⁶².

Ce qui n'a pas de nom n'existe pas concrètement, car il n'est pas possible de l'identifier directement, et d'échapper aux tentatives de saisie par l'esprit qui se raccroche à des périphrases. « Elle restera hélas sans prénom, se dit Atyka, comment prénommer un personnage qui se présente d'abord en morceaux⁶³ ? », s'interroge Assia Djébar ; cette question, certes rhétorique, soulève le problème de l'anonymat qui fragmente l'identité en autant de parcelles que d'aspects et de l'inconstance du nom qui ne fait correspondre le nom qu'à un état provisoire, lui-même reflet d'une partie de l'identité.

Le thème de l'inconstance du nom est évoqué avec beaucoup d'humour dans *Jette ton pain* par le biais de la religion. L'auteur joue de l'instabilité du nom donné par l'Homme et les hommes :

Dès lors, pourquoi ne pas se faire une raison, pourquoi s'accrocher encore à cette idée, en faire le centre de sa vie, à laquelle elle rapporte tout ce qui lui arrive, comme certains ordonnent leur existence en fonction d'un être aimé (dont le nom peut changer plusieurs fois au cours d'une existence, comme cela lui est arrivé), de devoirs stricts à accomplir, de vertus à acquérir, d'une religion (qui elle aussi peut changer de nom), de Dieu (qui, Lui seul, ne change pas de nom), de l'attente de la Grâce (elle non plus ne change pas de nom, mais peut-être de contenu), en fonction, de même, d'un idéal social ou politique, d'une action à entreprendre qui « sera utile aux autres et leur fera du bien », comme disaient ses parents avec tant de conviction⁶⁴ ?

Ce passage souligne l'instabilité de l'objet, au sens philosophique, dont la nature mouvante est soulignée par une impossible dénomination. Dans *La Demoiselle sauvage*, Corinna Bille ouvre son recueil de nouvelles sur l'histoire éponyme de Mademoiselle L. La problématique des noms propres y est pareillement évoquée par le biais d'identités tronquées ne permettant pas d'identifier les personnages. La « fille sauvage » est désignée sous le nom

⁶² Voir les « Remerciements » dans la thèse d'Assia Djébar, où elle nomme ses parents, Tahar et Bahia, que nous retrouvons dans *Le Quatuor algérien* en tant que parents de la narratrice Isma.

⁶³ Assia Djébar, *Oran, langue morte*, op. cit., 1997, p. 169.

⁶⁴ Alice Rivaz, *Jette ton pain*, op. cit., 1979, p. 167.

« Mademoiselle L » (comment ne pas y entendre le pronom *Elle* ?), et « l'homme » se cache sous l'abréviation « Monsieur de A ». Outre que le patronyme à particule « de » permet de situer le personnage masculin dans un milieu social aristocratique, et probablement aisé, l'usage de lettres tend à traduire la volonté de l'auteure de ne pas trahir l'identité de personnages réels. Ce faisant, la nouvelle semble s'inscrire dans une réalité socio-historique.

Chapitre 2. Le Corps féminin : tissu / texte identitaire

Simone de Beauvoir posait dans *Le Deuxième sexe* une conception du corps basée sur le rejet de l'aspect biologique et anatomique du corps des femmes, en cela qu'elle y voyait non seulement la cause de la domination masculine mais aussi un état animal aliénant. Pourtant, la philosophe développe en parallèle l'acceptation réciproque de corps féminins – érotisés – et d'une transcendance :

En vérité, l'homme est comme la femme une chair, donc une passivité, jouet de ses hormones et de l'espèce, proie inquiète de son désir ; et elle est comme lui, au sein de la fièvre charnelle, consentement, don volontaire, activité ; ils vivent chacun à sa manière l'étrange équivoque de l'existence faite corps. Dans ces combats où ils croient s'affronter l'un l'autre, c'est contre soi que chacun lutte, projetant en son partenaire cette part de lui-même qu'il répudie ; au lieu de vivre l'ambiguïté de sa condition, chacun s'efforce d'en faire supporter par l'autre l'abjection et de s'en réserver l'honneur. Si cependant tous deux l'assumaient avec une lucide modestie, corrélative d'un authentique orgueil, ils se reconnaîtraient comme des semblables et vivraient en amitié le drame érotique. Le fait d'être un être humain est infiniment plus important que toutes les singularités qui distinguent les êtres humains ; ce n'est jamais le donné qui confère des supériorités : la « vertu » comme l'appelaient les Anciens se définit au niveau de « ce qui dépend de nous ». Dans les deux sexes se joue le même drame de la chair et de l'esprit, de la finitude et de la transcendance ; les deux sont rongés par le temps, guettés par la mort, ils ont un même essentiel besoin de l'autre ; et ils peuvent tirer de leur liberté la même gloire ; s'ils savaient la goûter, ils ne seraient plus tentés de se disputer de fallacieux privilèges ; et la fraternité pourrait alors naître entre eux⁶⁵.

Ce faisant, elle cherche à faire accéder les femmes à un statut analogue et équivalent à celui des hommes, les plaçant sur un pied d'égalité dans l'Humanité. Pour y parvenir, l'auteure-philosophe nie tout présupposé essentialiste qui condamnerait le *Féminin* à une position *naturellement* inférieure. Pourtant, la prise de vue théorique de Beauvoir vise à une position neutre, prenant en compte les éléments qui rapprochent les sexes et permettant donc la reconnaissance réciproque des identités sexuées, il s'agit donc pour elle de créer des *passerelles* entre hommes et femmes.

Or, cette posture philosophique, reposant sur la mise en relation des éléments communs nous semble avoir pour effet pervers de dénier toute affirmation des différences et entraver un système dialogique entre les deux pôles sexués, opposés et complémentaires. Se poser en faux contre la hiérarchisation des sexes n'implique pas, selon nous, de tendre à une forme d'androgénéité qui confondrait hommes et femmes dans un même ensemble. Bien au contraire, la valorisation des différences dans une perspective d'égalité permettrait une reconnaissance du *Féminin* et du *Masculin* jusque dans leurs différences. À cet égard, il s'agit

⁶⁵ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, tome II, Paris, Gallimard, 1949, p. 648.

pour nous de saisir et d'appréhender le *Féminin* ainsi que la représentation des corps des femmes dans la littérature pour en dégager les traits prégnants.

Le thème de l'imitation est récurrent dans l'histoire de la critique littéraire, depuis Aristote qui définit la *Mimésis* – dont la traduction a donné le nom imprécis d' « imitation » – dans *La Poétique* : « imiter, représenter, signifier en produisant le simulacre de⁶⁶... », jusqu'à des définitions plus récentes telle celle d'Émile Durkheim, pour qui « il y a imitation quand un acte a pour antécédent immédiat la représentation d'un acte semblable antérieurement accompli par autrui⁶⁷ ». De manière générique, l'imitation correspond à l' « action de reproduire volontairement ou de chercher à reproduire (une apparence, un geste, un acte d'autrui) ; résultat de cette action⁶⁸. » Dans cette optique, cette notion renvoie directement aux pastiches, parodies et autres intertextualités, qui peuvent être aussi bien de sincères hommages qu'un discrédit de l'œuvre-source, alors tournée en dérision. Relevons à ce propos que la première version est nommée en langue française « l'original », terme antagoniste à celui de l'imitation car il est lié à la création. Il recouvre donc deux notions distinctes : le fait d'être le précurseur et celui d'être unique. Notre postulat repose sur le fait que par le biais de l'imitation, totale ou partielle, un élément étranger à la nature-même d'un objet littéraire permet d'en souligner l'unicité et la singularité. Si, à ce titre, la figure allogène de l'étranger procure un sentiment d'inquiétante étrangeté car elle déstabilise ou choque une identité autochtone, force est de constater qu'elle conduit cette dernière à mettre en place des stéréotypes pour figer et cerner la différence de l'Autre.

Dans cette sous-partie, notre but est de montrer en quoi l'imitation d'éléments extérieurs pour représenter – et donc saisir – le corps de la femme permet à ce dernier de signifier et d'être signifié dans le texte-même. Il ne s'agit donc pas de répondre aux critères aristotéliens ou platoniciens de la *Mimésis*, en recréant le modèle à l'identique, mais bien de faire signifier au travers de l'acte d'imitation – ici, volontairement partielle. L'hybridation de divers constituants corporels amène l'œuvre littéraire « imitante » à se faire le reflet d'une pluralité d'images, créant ainsi un nouveau degré d'interprétation : le corps y devient le lieu privilégié et emblématique du métissage entre plusieurs éléments qui apparaissent de prime abord comme incompatibles et / ou impossibles.

⁶⁶ « Mimesis », in *Le grand Robert de la langue française* [en ligne], dictionnaires le Robert, VUEF, 2001, disponible sur www.lerobert.com (page consultée le 23 octobre 2011).

⁶⁷ Émile Durkheim, *Le Suicide*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002 [E.O. 1897], p. 115.

⁶⁸ *Grand Robert* [en ligne]. Entrée « Imitation ».

Le corps des femmes, selon les théories féministes actuelles, peut être envisagé sous deux angles distincts et antagonistes : en premier lieu en tant que source de l'« oppression » masculine, mais aussi comme fondement du pouvoir féminin (corps comme berceau de la vie humaine) :

Le corps n'est donc plus un simple système organique mais, défini en termes de *gender*, il constitue *le siège des idées et des pensées* (Voir Michel Foucault). C'est ainsi que les féministes se sont appropriées ces théories postmodernes afin de démontrer que le corps devient la source de l'écriture féminine. Ce qui implique également que le corps (contrairement à l'essentialisme) est différent selon les cultures et l'évolution historique.

Le concept d'écriture féminine, évoqué pour la première fois dans les écrits d'Hélène Cixous, est donc significatif de la relation du corps avec le *gender* : le corps est ici considéré comme un espace qui accueille du discours ; les femmes écrivent avec leur corps. Il en va de même dans les théories françaises avec Luce Irigaray, à l'origine du « parler femme », qui montrera que les différences entre homme et femme s'inscrivent dans une perspective symbolique puisque le corps devient un espace de discours. Julia Kristeva a poussé plus loin l'analyse en montrant que le langage employé par les femmes écrivains viendrait directement du corps⁶⁹.

Relevons d'ailleurs que, comme le constate Céline Gourdin, « ces théories ont [...] été mises à mal par celles du néo-essentialisme⁷⁰. » La place du corps physique est donc centrale dans l'écriture, ce dernier « participant » activement à la construction de l'identité. Il est donc important de voir de quelle manière le corps féminin est représenté dans notre *corpus*.

L'Imaginaire et le Réel sont en effet étroitement imbriqués dans la perception du Monde : l'un se nourrissant de l'autre. Dans le cas de la littérature, ce phénomène se fait peut-être encore plus prégnant : la littérature est imagination, mais elle est aussi projection du Réel. Il y a donc osmose entre les deux notions, la littérature devenant un véritable vecteur d'une autre perception du Réel. L'écriture permet ainsi aux auteures de rendre compte de leur propre expérience du corps. Dans cette optique, la visée de ce chapitre consiste à dégager les éléments d'une *écriture au féminin* qui prend ancrage dans une vision *interne* de l'expérience féminine, dont la corporéité joue un rôle majeur.

Les personnages féminins apparaissent en souffrance et c'est justement le corps biologique qui est à l'origine de ces maux. Quel autre tort sinon celui d'être née femme ? La cause ontologique de la domination patriarcale se dessine dans l'ensemble du *corpus* d'étude : le constat de la différence des sexes, anatomique, nourrit la hiérarchisation sociale, qui elle-même renforce les pratiques corporelles, et ce dans un mouvement de va-et-vient constant. Le

⁶⁹ Céline Gourdin, « *Gender* », *Dictionnaire International des Termes Littéraires* [en ligne], disponible sur <http://www.ditl.info/arttest/art24161.php> (consulté le 1er juin 2007).

⁷⁰ *Ibid.*

corps porte les stigmates du mal-être, des tensions identitaires ; en cela, il est non seulement le révélateur textuel de la différence des sexes mais il en est aussi le traducteur – celui qui met en « maux » / mots. Langage à part entière, le corporel se fait le relais de la parole. Cette fusion entre « âme et corps » qui constitue notre présupposé théorique forme une « indistinction qui n'est pas un caractère faible et brouillé de l'objet ; c'est la force même et le mouvement de ce que l'on peut nommer l'é-chéance du sujet : comment il vient en tombant hors de Soi⁷¹. »

Cette visée constituera une pierre d'achoppement de notre travail, en cela que le corps féminin représenté est la trace, au sens derridien du terme, de celui des auteures : dépeignant le morcellement, ces dernières donnent à voir leur propre vécu du corps féminin. Un double mouvement nous semble découler de ces représentations littéraires ; bien entendu, il s'agit de « donner corps » à des personnages de papier, mais aussi et surtout de tracer les contours du *Féminin*, éclaté et pluriel. En créant le corps par les Arts, les auteurs et les artistes, hommes ou femmes, construisent et façonnent l'identité.

Dans cette optique, c'est le mouvement de Soi à Soi qui va se dessiner comme producteur d'identités littéraires féminines du fait de la création d'un espace, interstitiel et particulier, entre l'auteure et son œuvre. Les identités composites construites par les auteures deviennent donc saisissables dans l'*entre*, car si les corps féminins se retrouvent dans les textes, ils deviennent eux-mêmes des textes. Ce double mouvement induit une redéfinition des identités des femmes, qui s'appuie sur la réunion des écritures et des corps en un même ensemble lié par la notion de texte *support de l'expression*.

Auteures algériennes de langue française

Comme déjà évoqué précédemment, le rapport au corps constitue un des *punctum* majeurs de notre *corpus* algérien de langue française. Traditionnellement voilés et maintenus sous une chape de silence, les corps mis en scène par nos auteures se veulent en premier lieu être l'espace sur lequel se focalisent les tensions identitaires.

Le corps est le pire des traîtres, sans demander l'avis de l'intéressé, il livre bêtement à des yeux étrangers des indices irréfutables : âge, sexe, féconde pas féconde ? Pubère, il m'a rendue inapprochable, dans le royaume des hommes je suis la souillure, sur l'échiquier des dames, le

⁷¹ Jean-Luc Nancy, *58 indices sur le corps et l'extension de l'âme*, Québec, Spirale, « Nouveaux essais », *Nota bene*, 2004, p. 82.

pion en attente caché derrière une reine hautaine qui choisira seule le bon moment de se déplacer⁷².

Dans *La Voyeuse interdite*, le corps de Fikria se situe à l'origine de sa claustration et de sa condition. Nina Bouraoui dénonce avec violence la tradition qui condamne les femmes à l'enfermement afin de contrôler le corps. Perçu à la croisée du sentiment de dangerosité et de désir, le corps féminin hante cette œuvre qui multiplie les métaphores et les analogies pour le saisir. La plus notable amalgame par un jeu de lettre presque enfantin – ce qui en souligne toute l'horreur – toutes les caractéristiques négatives que semble receler le *Féminin* : « Il me roua de coups et dit : “fille, foutre, femme, fornication, faiblesse, flétrissures, commencent par la même lettre.” Ce furent ses derniers mots⁷³. » L'analogie ainsi créée dénote dans son ensemble de la condamnation sans appel du *Féminin*. L'aversion est reprise, pour ne pas dire amplifiée, par la narratrice elle-même : « [...] elle connaissait mieux que quiconque la souffrance d'être née femme dans cette maison : une souillure qui deviendra plus tard une souillon⁷⁴ ! »

Les contacts physiques eux-mêmes semblent ne pouvoir être autres que violents et empreints de menaces de mort à peine voilées, et ce même avec sa propre sœur : le lien physique devient ainsi vecteur de tensions et ne tient plus lieu de lien humain, bien au contraire, le corps semble ici marquer une frontière infranchissable dont la violation donne naissance à la brutalité :

Ses grandes mains étirées à mort par des doigts indéfiniment longs parcouraient avec une étrange habilité mon visage bouffi par les sanglots et le désespoir. Elle me serrait contre elle avec la rudesse d'un homme afin d'arracher, de goûter et d'absorber ma détresse, comme si la sienne n'avait pas atteint son paroxysme, la limite de l'incontournable et du non-retour⁷⁵ !

Dans cet exemple, le corps de Zhor cherche littéralement à absorber la douleur, faible dérivatif masochiste qui lui permettrait de supporter sa propre féminité. La violence individuelle répond à la violence collective, ne pouvant se retourner contre la source réelle des maux, la société patriarcale, c'est donc contre elle-même qu'elle dirige sa rage impuissante : le corps apparaît bien comme un lieu d'expression individuel même s'il reste soumis à la contrainte collective. Qui plus est, le corps féminin est marqué comme

⁷² Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, op. cit., 1991, p. 61.

⁷³ *Ibid.*, p. 33. La critique francophone relève d'ailleurs que ce jeu de mots repose sur un emprunt à l'œuvre de Rachid Boudjedra, *La Pluie* (1987).

⁷⁴ Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, op. cit., 1991, p. 29.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 28.

monstrueux⁷⁶ dans ce roman. Difforme, grotesque, dangereux sont autant de traits qui s'appliquent très spécifiquement aux personnages féminins sans exception ; Fikria se définira elle-même comme l' « enfant d'un géniteur muet mais point sourd, d'une génitrice déguisée en eunuque, sœur de deux monstres végétaux en instance de mort, je n'ai aucune voie de secours⁷⁷. » La monstruosité familiale métaphorise et préfigure les altérations morales des personnages, essentiellement féminins, dont l'ensemble est touché par des dégénérescences physiques ; ainsi, les femmes sont réduites à des « tas de graisse insignifiants⁷⁸ », et les difformités dépeintes amènent à faire du corps un exutoire à la rage impuissante qui sous-tend les personnages. Fikria ne fait pas exception, elle porte régulièrement les stigmates physiques, « bleus, courbatures, écorchures...⁷⁹ », de sa déchéance morale et existentielle :

Le personnage [Fikria] tend à retourner son agressivité contre elle-même pour se prouver qu'elle existe. Le roman contient tous les éléments pour que cette situation puisse se produire : la société ne la reconnaît pas parce que femme, les hommes la méprisent et pour les autres femmes elle n'est qu'une preuve de plus de leurs humiliations et de leurs déceptions⁸⁰.

Le corps féminin devient bien le *tissu* sur et dans lequel s'inscrivent les tensions identitaires, il reçoit les marques non seulement de la violence extérieure mais aussi celles émanant d'un masochisme punitif qui, là aussi, ravale les femmes au rang d'animaux : « la journée, j'erre dans la solitude comme un chien abandonné de ses maîtres dont l'unique jouissance est de tirer sur sa chaîne pour avoir encore plus mal⁸¹ ! » La peau devient un texte qui retrace l'expérience vécue, comme le précise l'auteure dans *Mes Mauvaises pensées* où elle file la métaphore de la « peau buvard [...] qui s'imprègne de tout et des autres⁸². »

Pourtant, et parallèlement, le corps apparaît comme le point d'ancrage du Moi, sans lequel il échapperait à toute conceptualisation de la part de sa propriétaire ; de manière très poétique, la jeune narratrice fait de l'élément corporel le centre de l'identité, « comme la terre autour du soleil, je tourne autour de moi, semblable à une mouche affamée d'aventures. Ronde inutile qui fait de l'esprit l'épicentre du corps, du corps l'épicentre de l'esprit. Et la

⁷⁶ Ana Soler, « La femme piégée : à propos de *La voyeuse interdite* de Nina Bouraoui » [en ligne], in *Peuples & Monde*, 2003, disponible sur <http://www.peuplesmonde.com/spip.php?article13> (page consultée le 3 juillet 2012).

⁷⁷ Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, op. cit., 1991, p. 65.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 66.

⁸⁰ Rosalia Bivona, « *La voyeuse interdite* de Nina Bouraoui : un roman symptomatique de la littérature algérienne d'expression française », in Juliette Froehlich (dir.), *Point de rencontre. Le Roman*, Oslo, Actes du Colloque d'Oslo, 7-10 septembre 1994, 1995, p. 208.

⁸¹ Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, op. cit., 1991, p. 15.

⁸² Nina Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, Paris, Stock, 2005, p. 66.

Le lien entre *identité* et *peau* se voit explicité dès l'ouverture du roman, où la narratrice se définit comme un « sujet buvard » (p. 28).

souris enfermée dans la cage se mord la queue⁸³ ! » Nous voyons ici apparaître le lien entre Soi (esprit) et corps, qui n'occupe plus une place secondaire. Loin d'être envisagé comme une « enveloppe de l'âme » ou un simple « transport », le corps est, là aussi, mis sur un pied d'égalité avec les éléments psychiques, réfutant du même coup un traditionnel manichéisme corps / âme : l'identité ne saurait être envisagée uniquement d'un point de vue psychique.

Le *topos* du voile revient régulièrement dans l'écriture djebarienne, en cela qu'il voile le corps, l'emprisonne, mais dans le même mouvement, en trace les contours. Dans *Vaste est la prison*, l'auteure aborde un épisode déjà présent dans *L'Amour, la fantasia*, qui met en scène son père, qui, bien qu'enclin à la culture occidentale (il scolarisera sa fille à l'école française, malgré la réprobation sociale, écrira directement à sa femme, etc.), ne saurait transgresser l'interdit de l'exposition du corps féminin sur la scène publique :

« une dame » de là-bas ! [...] Comme s'il me prenait, tout au début de mon adolescence, à témoin : ta mère, ma femme, a un statut à part, au moins à l'égal de « leur » châtelaine et si tous ces hommes – les « Autres » et les nôtres – ne méritent pas de la voir passer, c'est à juste titre... Et moi (c'est le discours paternel que je réinvente à posteriori), moi aussi, à l'instar de « leur » maître, je n'expose pas ma femme le cœur de moi-même ; [...] (mon père pensait alors à tant de ses amis, médecins, instituteurs, avocats qui, comme lui, avaient rêvé, dix ou quinze ans trop tôt, de « dévoiler » leurs épouses, de voyager avec elles !). Or nous vivions en pays colonisé. [...] peut-être même était-ce une chance que, dans ces petites villes anciennes, les familles fussent ainsi recroquevillées, et les citadines, tremblantes mais préservées, dans la chaleur des gynécées⁸⁴.

Néanmoins, ce *topos* apparaît essentiellement comme le révélateur du lien entre corps textuel et corps physique, notions qui sont très nettement rapprochés par Assia Djebar, notamment dans *L'Amour, la fantasia*, dont les réflexions inhérentes à ce thème scandent les textes tels des *leitmotive* obsédants – tendant du même coup à souligner la difficulté de cette mise en mots :

Écrire le plus anodin des souvenirs d'enfance renvoie [...] au corps dépouillé de voix. Tenter l'autobiographie par les seuls mots français, c'est, sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau. Sa chair se desquame, semble-t-il, en lambeaux du parler d'enfance qui ne s'écrit plus. Les blessures s'ouvrent, les veines pleurent, coule le sang de soi et des autres, qui n'a jamais séché⁸⁵.

Le corps textuel est une mise à nu vécue comme impudique, proche d'un *scanner* qui révélerait l'intériorité de l'Être féminin. Corps physique et corps textuel se voient assemblés

⁸³ Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, op. cit., 1991, p. 62.

⁸⁴ Assia Djebar, *Vaste est la prison*, op. cit., 1995, p. 281-284.

⁸⁵ Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 177-178.

et soulignés dans l'écriture djebarienne, le lien étroit qui unit et réunit corps et langue sera très largement développé *supra* (p. 179), mais nous voyons déjà se dessiner très nettement la relation identitaire à Autrui et à Soi que le corps rend possible. La métaphore filée dans l'exemple ci-dessus met en mots un corps en tant que *voix*, support et traductrice de l'identité psychique dont il est une composante inaliénable :

Cette langue que j'apprends nécessite un corps en posture, une mémoire qui y prend appui. [...] Quand j'étudie ainsi, mon corps s'enroule, retrouve quelle secrète architecture de la cité et jusqu'à sa durée. Quand j'écris et lis la langue étrangère : il voyage, il va et vient dans l'espace subversif, malgré les voisins et les matrones soupçonneuses ; pour peu, il s'envolerait⁸⁶ !

Les mouvements propres à chaque langue nous renvoient vers des mouvements, le corps devient écriture à part entière ; il dépasse le rôle de support pour accéder à une expression de Soi à part entière, en cela l'*indicible*, ce qui ne peut ou ne doit être formulé par les mots, devient *dicible* par cet « espace subversif ». L'auteure algérienne tend peu à peu à une écriture corporelle et psychologique, visant à analyser les tensions que révèle cette même écriture. La réflexivité trouve son origine dans la notion de peau :

Pour lire cet écrit, il me faut renverser mon corps, plonger ma face dans l'ombre, scruter la voûte de rocaïles ou de craie, laisser les chuchotements immémoriaux remonter, géologie sanguinolente. Quel magma de sons pourrit là, quelle odeur de putréfaction s'en échappe ? Je tâtonne, mon odorat troublé, mes oreilles ouvertes en huîtres, dans la crue de la douleur ancienne [...]. Hors du puits des siècles d'hier, comment affronter les sons du passé ? [...] Quel amour se cherche, quel avenir s'esquisse malgré l'appel des morts ; et mon corps tintinnabule du long éboulement des générations-aïeules⁸⁷.

Le corps physique se fait réceptacle, révélateur mais aussi résonateur des tensions intérieures ; il est à même de traduire les identités en une forme corporelle d'expression de Soi, « puisqu'ils ne peuvent plus tout à fait l'incarcérer ; le corps qui, dans les transes, les danses ou les vociférations, par accès d'espoir ou de désespoir, s'insurge, cherche en analphabète la destination, sur quel rivage, de son message d'amour⁸⁸. » L'écriture, qui se veut ici autobiographique et authentique – comme l'annonce Assia Djebar dans l'épître de *L'Amour, la fantasia* – se mue en une auto-analyse et une introspection dignes des divans de psychothérapeutes, comme le prouvent les nombreuses questions rhétoriques qui émaillent cette réflexion à « haute voix ». Le lien entre corps et écriture se fait manifeste, l'un renvoyant sans cesse à l'autre :

⁸⁶ *Ibid.*, p. 260-61.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 58.

⁸⁸ Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, *op. cit.*, 1985, p. 203.

Le dévoilement, aussi contingent, devient, comme le souligne mon arabe dialectal du quotidien, vraiment « se mettre à nu ». Or cette mise à nu, déployée dans la langue de l'ancien conquérant, lui qui, plus d'un siècle durant, a pu s'emparer de tout, sauf précisément des corps féminins, cette mise à nu renvoie étrangement à la mise à sac du siècle précédent⁸⁹.

Montrer le corps et se montrer Soi deviennent synonymes, sans que des gradations ne viennent hiérarchiser la dualité Corps / Âme – relevons, sans trop anticiper, que le corps féminin renvoie à l'Algérie, un parallèle très étroit se tisse entre les deux *topoi* notamment au niveau du viol. Néanmoins, les champs lexicaux des deux précédentes citations font état d'une douleur et d'un « saignement de l'âme » : ce retour sur Soi et sur l'écriture apparaît comme blessant, au sens propre, et anxiogène. Le chapitre dont est issue cette dernière citation s'intitule « BIFFURE », or Assia Djébar semble effectivement rayer ou plutôt érailler son identité, mais en soulignant ses interrogations. Les sens qu'on peut prêter au substantif « Biffure » tendent à illustrer à la fois le processus de « grattage », à l'image d'une plaie, mais aussi la surcharge – affective – de ce texte. Jouant de la polysémie du mot, l'auteure place le corps et l'écriture en parallèle, développant ainsi un des piliers de la recherche féministe de la deuxième vague.

Auteures belges de langue française

Jacqueline Harpman, dans *Orlanda*, dresse une liste des *brimades* imposées aux corps féminins pour qu'ils soient considérés comme féminins par le regard d'autrui. Il s'agit de correspondre, physiquement et comportementalement, à une définition du *Féminin* qui est renvoyée aux femmes par le jugement social :

[...] Aline perplexe regarda son reflet dans le grand miroir. Elle pensait avoir une juste appréciation de ses qualités physiques et ne pas ignorer ses défauts, de quoi ce jeune homme nu lui parlait-il ? Au lever, elle avait passé un pantalon gris qui lui allait bien, elle en était sûre et un chandail assorti, elle était joliment mise, mais peut-être manquait-elle d'éclat car elle ne s'était pas maquillée. [...] Joliment mise ? Elle arrête son geste : elle avait pensé à ses vêtements, lui [Lucien] à son corps⁹⁰.

En effet, comme le montre Pierre Bourdieu dans *La Domination masculine*, une femme subit des contraintes corporelles auxquelles il est difficile d'échapper du fait de leurs auto-proclamations comme étant « naturelles » et de leurs légitimations par les femmes elles-mêmes :

⁸⁹ *Ibid.*, p. 178.

⁹⁰ Jacqueline Harpman, *Orlanda*, *op. cit.*, 1996, p. 226.

C'était l'entrée dans la reddition. Elle se rendit compte que, pendant les jours à serviette hygiénique, il fallait éviter les grands pas pour des raisons pratiques que Virginia [Woolf] m'interdit strictement de préciser, puis les capitulations se succédèrent avec discrétion et subtilité. Sa chevelure abondante et désordonnée fut domptée par d'excellents coiffeurs, elle apprit à manipuler les objets sans se casser les ongles et les idées sans heurter ses interlocuteurs. Elle aima plaire, c'est ce qui tue le garçon dans la fille. Le jour de ses dix-sept ans, son père lui dit qu'elle était vraiment devenue une ravissante jeune fille et sa mère, enchantée, approuva hautement, elle n'avait pas compté sur un mari en général peu expansif pour un compliment si franc⁹¹.

L'approbation parentale permet ici à la fille d'accéder au statut de « jeune femme ». Comme nous l'avons montré précédemment, les imagos parentaux sont garants des normes sociales. Dans cet exemple, il est manifeste que les contraintes physiques font partie intégrante de l'éducation genrée : le corps, perçu comme d'autant plus sauvage et dangereux qu'il est féminin, se doit d'être domestiqué par la société, ce qui garantit l'inscription des femmes dans la société. Bien entendu, nous retrouvons ici une forme de « contrat social » qui vise à troquer une part de sa liberté individuelle contre la protection de la collectivité. Néanmoins, l'exemple développé par Jacqueline Harpman met en scène le meurtre pur et simple d'une part constitutive d'Aline : celle qui est empreinte des traits habituellement prêtés au *Masculin*. Cela revient à souligner les théories essentialistes dans lesquelles les femmes (sexe biologique) ne peuvent être que, et uniquement, une sorte d'« idéal féminin à 100 % ». Au contraire de cette vision sociale qui consiste à équilibrer l'équation « femme = Féminin », le roman *Orlanda* souligne l'impossible résolution de cette proposition. Pierre Bourdieu déconstruit dans *La Domination masculine* ce que le terme « féminité » recouvre :

On attend d'elles qu'elles soient « féminines », c'est-à-dire souriantes, sympathiques, attentionnées, soumises, discrètes, retenues, voire effacées. Et la prétendue « féminité » n'est souvent pas autre chose qu'une forme de complaisance à l'égard des attentes masculines, réelles ou supposées, notamment en matière d'agrandissement de l'*ego*. En conséquence, le rapport de dépendance à l'égard des autres (et pas seulement des hommes) tend à devenir constitutif de leur être⁹².

Le corps n'appartient pas uniquement à sa propriétaire : il se doit d'être conforme à son rôle et à son statut. Refuser ces normes aurait entraîné des sanctions familiales et sociales. Néanmoins, si ces « redditions » assurent à Aline une tranquillité relative, elles ne lui ont pas assuré une identité personnelle stable. C'est dans cette tension entre nature et culture que prendra racine Orlanda :

⁹¹ *Ibid.*, p. 28-29.

⁹² Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, *op. cit.*, 1998, p. 73.

Je me sens mieux dans une identité de garçon qu'enfermé en toi, mais c'est à cause de maman, Aline ! une fille ne fait pas ceci, ne fait pas cela, à longueur de journée, d'année, elle avait rétréci mes gestes, mes pensées et mes projets, il n'y a qu'à te regarder, contenue, réfrénée, une vraie dame, quelle réussite pour une mère⁹³.

Comme cela est le cas pour la quasi-totalité du *corpus*, la mère est à l'origine de la transmission des normes et valeurs liées au *Féminin* ; la mère d'Aline ne fait pas exception et inculque de force un « savoir être », qui poussera la part libre à fuir pour conserver sa liberté. Sous la coupe de sa mère, Aline acceptera quant à elle de plier, aux sens propre et figuré, et assistera de manière aveugle à la fuite de Lucien : elle est totalement coupée d'elle-même.

Dans *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, la promiscuité des trente-neuf codétenues entrave, pour ne pas dire empêche, tout accès à sa propre corporéité. De plus, cette même promiscuité semble rendre ardue toute appropriation de Soi par Soi, le regard constant et l'omniprésence des autres entraînent une grande difficulté à se saisir de l'intérieur : l'absence de toute conscience individuelle de Soi tronque la notion d'identité, qui n'est plus que donnée par l'extérieur. La narratrice, unique personnage à n'avoir pas connu un temps antérieur à la prison, semble être la seule à s'interroger et à poser l'éternelle question : « Qui suis-je ? », *leitmotiv* d'autant plus obsédant que son rapport corporel à elle-même apparaît comme faussé au regard des autres détenues.

L'absence du premier sexe dans *Moi qui n'ai pas connu les hommes* amène à concevoir comme seul référent les corps des autres femmes. Le roman met en scène l'entrée dans la puberté, âge charnière, où le corps subit de profondes modifications et évolutions. Cette période demeure un des fondements de l'identité, en cela qu'elle marque la sortie de l'enfance et l'entrée dans l'âge adulte : la quête de Soi qui sous-tend cette période de transition pose les bases de l'identité adulte et permet l'exploration de soi en tant qu'individu « autonomisé ». Néanmoins, l'univers exclusivement féminin qui entoure la jeune narratrice ne permet aucune confrontation avec l'altérité. Entourée par le Même, le développement corporel ne se fera que partiellement :

Je ne peux pas évidemment dire quel âge j'avais. Les autres étaient adultes depuis longtemps quand on put croire que j'allais faire ma puberté. Je n'en eus que les premiers signes : il me vint du poil aux aisselles et sur le pubis, mes seins gonflèrent faiblement, puis tout s'arrêta. Je n'eus jamais de règles. Les femmes me dirent que j'avais de la chance, je ne serais pas embarrassée par le sang et les précautions à prendre pour ne pas salir le matelas, j'échappais à la tâche fastidieuse de laver, tous les mois, les bouts de loques [...] et je n'endurerais pas les maux de ventre si fréquents chez les jeunes filles. Mais je ne les croyais pas : elles avaient

⁹³ Jacqueline Harpman, *Orlanda, op. cit.*, 1996, p. 147.

presque toutes des menstrues et comment concevoir comme avantage de n'avoir pas ce que les autres ont⁹⁴ ?

L'absence des changements physiques, pilosité ou menstruations, relève de troubles médicaux du développement, mais aussi et surtout ce phénomène fait écho à la non-nécessité de cette transformation physique. L'entrée dans la puberté est non seulement la phase de distinction sexuelle mais aussi l'étape qui marque l'accès à la sexualité ; dans cet univers dénué d'hommes, le fait d'être dans la capacité de procréer semble inutile, la rencontre avec l'autre sexe n'étant pas possible. Jacqueline Harpman en décrivant un corps destiné à rester pré-pubère souligne l'infertilité et la stérilité inhérentes à un monde où seul un des deux sexes serait présent. C'est bien la rencontre des hommes et des femmes qui est féconde, aussi bien sur un plan reproductif que sociologique. Il nous semble que ces allusions, nombreuses, au corps enfantin de la narratrice sont prétexte à évoquer les troubles issus de la différence des sexes, aussi bien au niveau psychique qu'identitaire.

Nous souhaitons faire ici une digression quant au corps en tant qu'objet social, susceptible d'être modelé par le patriarcat. Jacqueline Harpman développe ce *topos* dans nombre de ses œuvres, et nous en trouvons une trace dans *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, bien que l'univers du roman soit exclusivement, ou presque, féminin :

Aucune des femmes n'avait le souvenir d'avoir été frappée, mais Théa m'en parla plus tard, cela devait avoir eu lieu dans la période obscure, au début de l'enfermement, pour qu'une crainte si profonde se soit inscrite en nous. Jamais personne ne désobéissait au fouet et les femmes décrivaient parfois les traînées sanglantes que les lanières faisaient sur la peau nue, la douleur brûlante qui durait des jours. Le fait est que plusieurs portaient de longues cicatrices blanches⁹⁵.

L'incorporation, au sens premier du terme, tient ici du réflexe de Pavlov dans une version sadique. Le corps finit par adopter un comportement qui lui soit autonome et qui semble échapper à sa légitime propriétaire. Réifiés par les gardiens, les corps féminins – car elles ne sont au mieux que de la chair – gardent la mémoire, la trace, du passé. Nous retrouvons ici le *topos* du corps en tant que lieu de dressage social, mais qui dépasse le rôle de « singe savant » car il ravale les femmes au rang d'animaux ; le terme *dressage* prend dès lors tout son sens, les comportements sont inscrits par la force dans la chair.

Le rapport fondateur entre corps et quête de l'identité féminine constitue donc un des éléments majeurs de notre travail de recherche, c'est pourquoi nous souhaitons nous arrêter

⁹⁴ Jacqueline Harpman, *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, op. cit., 1995, p. 14.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 26.

quelques instants sur la position de Marguerite Yourcenar quant au féminisme, qui ne saurait être négligée ou passée sous silence dans la perspective d'études du genre. L'auteure a très clairement pris position contre le féminisme qui lui semblait devoir être soumis à caution ; lors d'une interview accordée à Mathieu Galey, elle déclarera :

La plupart du temps, il [le féminisme] est agressif, et ce n'est pas par l'agression qu'on parvient durablement à quelque chose. Ensuite, et ceci sans doute vous paraîtra paradoxal, il est conformiste, du point de vue de l'établissement social, en ce sens que la femme semble aspirer à la liberté et au bonheur du bureaucrate qui part chaque matin, une serviette sous le bras, ou de l'ouvrier qui pointe dans une usine⁹⁶.

Pourtant, elle prendra une part active dans la lutte pour l'égalité des Droits en général, allant jusqu'à militer pour le Droit des animaux. Bien évidemment, elle abondera dans le sens de la reconnaissance des différences Hommes / Femmes, tout en prônant une acceptation de la complémentarité comme refuge à « une morne uniformité⁹⁷ ». Pourtant, la différenciation sexuée procède avant tout d'un refus de la hiérarchisation genrée chez Marguerite Yourcenar, qui fera dire à Zénon que « les attributs du sexe comptaient moins que ne l'eût supposé la raison ou la déraison du désir : la dame aurait pu être un compagnon ; Géhart avait eu des délicatesses de fille⁹⁸ ».

Le rapport au corps et à la corporéité de Marguerite Yourcenar constitue un des sujets privilégiés de la critique youcenarienne : « le corps humain fascine précisément Yourcenar, parce qu'il échappe à la conscience humaine et qu'il contredit, par sa vie indépendante, les inventions mentales que sont les idées, les concepts, les préjugés⁹⁹. » Ce que Marguerite Yourcenar nomme « base non-intellectuelle » bénéficie donc d'un mode d'expression qui lui est propre et qui induit une communication non-verbale. En témoignent ces propos placés dans la voix de Zénon :

Cette encombrante enveloppe qu'il lui fallait laver, remplir, réchauffer au coin du feu ou sous la toison d'une bête morte, coucher le soir comme un enfant ou un vieillard imbécile, servait contre lui d'otage à la nature entière, et surtout à la société des hommes¹⁰⁰.

Le philosophe apparaît comme nettement plus, et c'était bien entendu prévisible, préoccupé par « les choses de l'âme », le corps semble quant à lui n'être qu'une simple enveloppe de l'âme qui, elle, recèle une importance première. Néanmoins, sa profession de

⁹⁶ Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, op. cit., 1980, p. 266.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 269.

⁹⁸ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., 1968, p. 160.

⁹⁹ Barzilai Tierelinckx, « Marguerite Yourcenar, un humanisme tourné vers l'inexpliqué », in *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Française*, Bruxelles, Numéros 3-4, tome LVIII, 1980, p. 208.

¹⁰⁰ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, op. cit., 1968, p. 163.

médecin souligne l'importance accordée au corps, Zénon ne cesse de s'intéresser au corps humain en tant qu'élément fondamental de connaissance. Le corps nous semble être son lien privilégié aux autres, le biais par lequel s'incarne le rapport à l'altérité. Zénon n'abandonnera que temporairement la médecine, suite au traumatisme éprouvé par la mort, due à la peste, de son amant, Aleï. Son incapacité à le sauver sera à l'origine d'une profonde remise en question. Cette anecdote dans la vie de l'alchimiste nous pousse à voir dans sa profession de médecin une prégnance du corps, dont le statut est égal à celui de l'âme :

Chez Yourcenar, la fission de cette commodité « physiologique » (Servan-Schreiber, 16-17) ou monade du corps se produit dans le temps : Yourcenar distend par l'écriture les frontières de la circonscription corporelle de l'individu vers l'amont de sa personne, dans *Le Labyrinthe du monde* notamment. Appliquant à la lettre l'ordre implicite nietzschéen – « l'individu restreint trop son regard à sa courte existence », lit-on dans *Humain, trop humain* (I, § 22, 455) –, Marguerite Yourcenar transforme le Soleil unique de l'Être en constellation qui déborde le temps de la personne pour empiéter sur celui de l'espèce (Chehab 2007, 185)¹⁰¹.

Le corps, qu'il soit masculin ou féminin, représente dans l'écriture yourcenarienne une pierre d'achoppement, dont le traitement apparaît largement développé. Plus qu'une simple enveloppe, sa transformation fait partie du Grand œuvre alchimique dont la première phase consiste en sa désintégration qui permettra un changement de nature :

Il y avait pourtant là quelques cerveaux intrépides [...]. Dans la chambre imprégnée de vinaigre où nous disséquions ce mort qui n'était plus le fils ou l'ami, mais seulement un bel exemplaire de la machine humaine, j'eus pour la première fois le sentiment que la mécanique d'une part et le Grand Art de l'autre ne font qu'appliquer à l'étude de l'univers les vérités que nous enseignent nos corps, en qui se répète la structure du Tout. Ce n'était pas trop de toute une vie pour confronter l'un par l'autre ce monde où nous sommes et ce monde qui est nous. Les poumons étaient l'éventail qui ranime la braise, la verge une arme de jet, le sang dans les méandres du corps était l'eau des rigoles dans un jardin d'Orient, le cœur, selon qu'on adopte une théorie plutôt qu'une autre, était la pompe ou le brasier, le cerveau l'alambic où se distille l'âme¹⁰²...

Le lien entre corps et âme est très largement développé dans ce passage de *L'Œuvre au noir*, l'auteure va même jusqu'à renverser la hiérarchie entre ces deux éléments en déclarant dans *Alexis ou le traité du vain combat* (1929) : « L'âme ne me paraît souvent qu'une simple respiration du corps¹⁰³. » Le refus de Marguerite Yourcenar de concevoir le corps comme un simple véhicule de l'âme, mais bien comme un élément d'égale importance,

¹⁰¹ May Chehab, « L'Effet, c'est moi : Marguerite Yourcenar lectrice de Nietzsche » [en ligne], in *Revue Relief, Identités et altérités chez Marguerite Yourcenar*, vol. 2, n° 2, 2008, p. 266, disponible sur <http://www.revue-relief.org/index.php/relief/article/view/198/277> (page consultée le 2 février 2012).

¹⁰² Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., 1968, p. 179.

¹⁰³ Marguerite Yourcenar, *Alexis ou le traité du vain combat*, Paris, Gallimard, « Poche », 1978 [EO 1929].

nous apparaît comme fondateur de son écriture et de sa vision du monde, qui prend naissance dans les philosophies orientales.

Auteures québécoises de langue française

Gabrielle Roy est la première écrivaine québécoise à avoir travaillé le thème du corps en tant que *topos* central, et non plus comme une « simple » donnée biologique ou une enveloppe corporelle. Paradoxalement, le corps royen n’envahit pas le texte littéraire ; s’il est « omniprésent dans les récits de Gabrielle Roy, le corps est pourtant représenté par une écriture tendant à effacer sa réalité pour ne privilégier qu’une apparente absence¹⁰⁴ », rappelle Marie-Pierre Andron dès l’introduction de son ouvrage *L’Imaginaire du corps amoureux. Lectures de Gabrielle Roy* (2002). Si, durant sa première période, l’œuvre de l’auteure québécoise laissait une place au corps par le biais des fonctions corporelles telles que la sexualité, la maternité... etc., Gabrielle Roy passera le corps textuel sous silence : ses personnages féminins entoureront de secret les problématiques inhérentes au corps. Nié, le corps royen doit donc être traqué dans le texte par l’étude de l’absence, du non-dit ou encore du tabou.

De plus, la critique distingue quatre types de corps en présence dans l’ensemble de l’œuvre royenne : le corps maternel, le corps nié, le corps érotique et, enfin, sa dernière partie, intitulée « Leurres et échec du corps pour Soi », est consacrée à l’inadéquation entre Écriture et Sublimation. Le roman *Bonheur d’occasion* apparaît dans cette optique, à l’instar des *Inédits* de l’auteure, comme une œuvre à part ; le corps y tient une place prépondérante. Dans notre *corpus* d’étude, c’est finalement une corporéité négative qui se dessine en filigrane, comme l’explicite Marie-Pierre Andron pour qui l’auteure québécoise :

détourne la « matière sexuelle » au profit d’une écriture apparemment désincarnée. Mais le désir amoureux existe. Violent, cru dans les inédits. Faussement absent dans les écrits publiés. Tel un palimpseste, le texte originel ne se découvre que lorsque le dernier texte s’efface, pour laisser place au sens, celle d’une matière textuelle alors issue des tréfonds de l’écriture royenne¹⁰⁵.

Gabrielle Roy ne fait montre dans cet exemple de violence d’aucune sorte, néanmoins il est indéniable que le rapport au corps féminin transparaît comme douloureux et en tension. Le personnage de Nina, une des rares femmes représentées dans *La Montagne secrète*,

¹⁰⁴ Marie-Pierre Andron, *L’Imaginaire du corps amoureux. Lectures de Gabrielle Roy*, L’Harmattan, « Critiques Littéraires », 2002, p. 8.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 229.

apparaît dans une description en creux, à l'instar de la fille de Luzina, qui nie les attributs traditionnels féminins :

À la hauteur de la lampe en suspension, elle stagnait en nuage. Seule parmi ces hommes s'affairait pour les servir une jeune fille, une enfant plutôt, aux yeux butés et craintifs, peu habituée à ce rôle, et qui devait en éprouver de l'ahurissement. Le visage était fin et délicat, quoique crispé. Elle avait de beaux cheveux, mais surtout l'attrait d'un corps tout jeune¹⁰⁶.

Presque désincarnée, elle n'a que la consistance d'un « nuage ». Cette protagoniste, au rôle pourtant majeur vu qu'elle est un adjuvant de la quête de Pierre Cardorai, apparaît en négatif, seul le manque permet sa description. L'auteure québécoise accentue encore la sensation d'absence du corps de la jeune fille, sa décorporéisation, par la présence d'autres femmes, placées du côté des Mères dont le corps semble être conçu pour la maternité : « La bonté maternelle de la grasse Luzina, ses prunelles chaudes et curieuses, son avide intérêt envers autrui, tout en elle invitait à la confiance¹⁰⁷. » Néanmoins, les corps dans l'écriture royenne appartiennent à l'économie de *l'élosion textuelle*, celui de Luzina disparaîtra totalement après sa ménopause. Néanmoins, son corps sera décrit par le biais des valeurs symboliques qui lui sont attachées ; suite à un sermon du Capucin, qui illustrait la légèreté de l'âme par l'image de l'alouette¹⁰⁸, Luzina en viendra à se juger, mêlant les deux systèmes de pensée, corporel et symbolique :

Il se pouvait bien qu'elle fût de l'espèce lourde dont parlait le capucin, que la terre empêchait de voler. Peut-être n'était-elle que de la catégorie des poules de prairie, très grasses et très malhabiles. Elle en avait l'allure, réfléchit-elle, avec ses jambes souvent enflées et sa forte poitrine¹⁰⁹.

Bien entendu, cette réflexion se révélera inexacte, ce n'est pas tant sa lourdeur morale qui s'inscrit dans son corps que son rôle de mère – rattaché ici à une image assez archaïque du corps des femmes enceintes. Les maîtresses d'école de *La Petite poule d'eau*, elles aussi n'auront qu'une faible consistance, Mademoiselle Côté sera réduite à un « catalogue de mode » duquel ne transparaît aucun corps :

La demoiselle n'était ni vieille, ni sévère. Elle était toute pimpante. Un petit chapeau de paille, un vrai chapeau de ville qu'elle portait très incliné sur l'œil droit, piquait sa plume rouge

¹⁰⁶ Gabrielle Roy, *La Montagne secrète*, op. cit., 1961, p. 27.

¹⁰⁷ Gabrielle Roy, *La Petite poule d'eau*, op. cit., 1950, p. 29.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 104.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 260-261.

partout entre les roseaux qui menaçaient de la lui arracher [...]. Au creux de son coude, elle serrait un beau sac de cuir. Ses souliers à hauts talons [...]¹¹⁰.

Il en ira de même pour la seconde, Madame O'Rorke, qui n'existe que par les attributs stéréotypés de l'institutrice : « Elle exposa un chignon défait, un sévère visage affligé et, derrière ses lunettes à monture sombre, l'expression d'un zèle bien abattu, bien triste¹¹¹ ». En « éliminant du plan romanesque ce qui n'est pas viable sur le plan existentiel¹¹² », Gabrielle Roy fait advenir un nouveau destin à ses personnages féminins qui ne sont plus liés à un destin anatomique des sexes. Comme nous l'avons vu précédemment, la maternité devient une voie d'émancipation en cela qu'elle se réalise sous la forme d'un rôle social et non plus sous les traits d'une fonction biologique. Débarrassées de leurs corps, Luzina et ses filles accèdent à l'enseignement et à la création, « preuve(s) que la vraie nature de la femme – celle qui fait retour une fois le joug social disparu – la porte vers les grands espaces et le grand large¹¹³. »

Quant à Anne Hébert, on retrouve très nettement le *topos* du corps comme lieu de la domination. Pareillement à Jacqueline Harpman, elle situe le corps prépubère comme *tabula rasa* qu'il s'agit d'éduquer pour qu'il soit conforme aux normes :

Je devais avoir sept ou huit ans. Mon éducation commence à l'instant.

- Élisabeth, tiens-toi droite !

- Élisabeth ne parle pas en mangeant !

- Élisabeth recommence cette révérence immédiatement !

- Élisabeth il y a combien de personnes en Dieu ?

- *The cat, the bird*. Le *th* en anglais se prononce la langue sur les dents, n'oublie pas¹¹⁴ !

À l'absence de mots pour se dire supplée le corps en tant que « support du texte », selon la formule d'Hélène Cixous. Les corps féminins sont brutalisés par leur légitime propriétaire, et se font donc les voix de la tension identitaire : dans *L'Enfant chargé de songes*, Delphine est anorexique et marque ainsi son refus de la vie, Élisabeth de *Kamouraska* culpabilise au point de se rendre physiquement malade, etc. Le corps se fait le reflet de la place et de la position de l'individu ; il s'agit donc pour la petite fille dans *Le Premier jardin* d'incorporer, de gré ou de force, les langages corporels de sa famille d'adoption. Le *topos* du

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 66-67.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 86.

¹¹² Nicole Bourbonnais, « Gabrielle Roy, de la redondance à l'ellipse ou du corps à la voix », in *Voix et images*, vol. 16, issue 1, 1990, p. 99.

¹¹³ *Ibid.*, p. 101.

¹¹⁴ Anne Hébert, *Kamouraska*, *op. cit.*, 1970, p. 54.

théâtre est à cet égard particulièrement présent, l'identité féminine semblant être réduite à un rôle dont il s'agit d'incorporer les modalités de manière à briller sur la scène sociale.

Le corps féminin est aussi le lieu du *dressage social*. Il en vient à être dompté pour répondre à des critères sociaux hors desquels le genre serait douloureusement remis en question : « Vingt fois par jour, Marie Éventuel se demande si elle marche bien comme une dame, si elle salue bien comme une dame, si elle sourit bien comme une dame, si elle mange bien comme une dame¹¹⁵. » Le point de vue de l'auteure sur les femmes ainsi conditionnées apparaît comme particulièrement dur et sans appel : « C'est cela une honnête femme : une dinde qui marche, fascinée par l'idée qu'elle se fait de son honneur¹¹⁶. » Élisabeth d'Aulnières subit la même éducation physique et morale visant à faire d'elle une « femme » :

L'enfance est révolue. Toute une éducation de fille riche se déroule en bon ordre. La soie, la batiste fine, la mousseline, le velours, le satin, les fourrures et le cachemire succèdent rapidement au tulle de la première communion. Les cahiers de mode, les ballots de tissus, fleurant bon les longs voyages, à fond de cale, sur les océans lointains, échouent dans le vestibule délabré. Lieu de la reconstitution.

- La Petite grandit à vue d'œil !

- Élisabeth, tiens-toi droite, le buste bien dégagé. Surtout ne t'appuie pas au dossier du fauteuil.

- Il faudrait changer de couturière, celle-ci ne sait pas piquer droit.

- N'oublie pas tes Pâques. Ne lève pas les yeux de ton ouvrage de tapisserie. Ta beauté et tes bonnes manières feront le reste¹¹⁷.

Pierre Bourdieu désignait ce phénomène de codification du corps féminin de « relation sociale somatisée, loi sociale convertie en loi incorporée¹¹⁸ » : « Être “féminine”, c'est essentiellement éviter toutes les propriétés et les pratiques qui peuvent fonctionner comme des signes de virilité, et dire d'une femme de pouvoir qu'elle est “très féminine” n'est qu'une manière particulièrement subtile de lui dénier le droit à cet attribut proprement masculin qu'est le pouvoir¹¹⁹. »

Décrite comme un « caméléon », Flora Fontanges endosse les rôles tragiques comme autant de peau effaçant les contours d'une identité figée, ce qui lui permet paradoxalement de s'émanciper et d'abandonner son rôle social pour des rôles littéraires. Comme nous l'avons vu précédemment, dans l'auto-nomination qui la fait passer de Marie Eventuel à Flora Fontanges se trouve une volonté d'affirmation de Soi, le nouveau nom, reflet d'une identité à Soi et en Soi, étant parallèle à « [...] la décision de devenir actrice [qui] était un acte de

¹¹⁵ Anne Hébert, *Le Premier jardin*, op. cit., 1988, p. 141.

¹¹⁶ Anne Hébert, *Kamouraska*, op. cit., 1970, p. 9.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 59.

¹¹⁸ Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, op. cit., 1998, p. 60.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 136.

révolte de la part de Flora Fontanges, un refus de rôle docile de femme mariée que ses parents adoptifs lui réservaient¹²⁰. » Pourtant, ces corps, et ces vies, qu'elle endosse diluent peu à peu le sien propre, qui tend à s'effacer du récit, au profit d'un *Féminin* désincarné au niveau individuel, mais porteur d'un nouvel archétype, n'appartenant pas au patriarcat, et magnifiant les identités féminines condensées en un *tout* :

Ève dans toute sa verdeur multipliée, son ventre fécond, sa pauvreté intégrale, dotée par le Roi de France pour fonder un pays [...]. Des branches vertes lui sortent d'entre les cuisses, c'est un arbre entier, plein de chants d'oiseaux et de l'ombre, du fleuve à la montagne et de la montagne au fleuve¹²¹.

Ainsi, « le corps physique absent est remplacé progressivement, au cours d'une errance dans les rues de la ville de Québec, par le *corpus* historique et littéraire qu'incarne Flora Fontanges et auquel elle donne naissance¹²² », Marie Eventruel n'est plus « une », mais au contraire une réunion des femmes, littéraires ou historiques, porteuses d'identités en soi ; à nos yeux, réside là un phénomène récurrent à notre *corpus*, il ne s'agit plus tant, pour nos auteures, de dresser les contours d'une identité patriarcale, mais de flouter des frontières entre des identités féminines.

Un exemple atypique de l'écriture du corps se retrouve dans la peinture d' « un corps hors-Soi », tel qu'il apparaît dans *Kamouraska* et *Est-ce que je te dérange ?*, Mme Tassy en vient, pour pouvoir se dire et se mettre en mots, à parler d'Élisabeth d'Aulnières, créant un écart, grâce aux noms, entre ses identités : d'une côté, le Moi intime désigné par le nom de jeune fille, et de l'autre son identité de femme mariée. Cette mise à distance quasi schizophrénique, amène à la prise en compte du corps de l'extérieur. Dès lors, il devient possible de le saisir en un instantané qui contraste avec le corps vécu et en mouvement.

Auteures suisses de langue française

Un aspect peu abordé par nos auteures, si ce n'est par Anne Hébert dans *Le Premier jardin*, et néanmoins particulièrement marquant, se retrouve très nettement chez Alice Rivaz, qui touche dans ses œuvres à un tabou social, celui du corps vieillissant et du corps souffrant. Sujet tabou par excellence, il apparaît comme écarté par l'écriture traditionnelle, négligeant

¹²⁰ Paul Raymond Côté, « *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert ou le faux double dénoncé », in *American Review of Canadian Studies*, n° 28, 4^{ème} trimestre, 1988, p. 419-420.

¹²¹ Anne Hébert, *Le Premier jardin*, op. cit., 1988, p. 99.

¹²² Amy Sabodach, « Flétrissement du corps, efflorescence du *corpus* dans *Le Premier jardin* d'Anne Hébert », in *Voix plurielles*, vol. 3, n° 1, mai 2006, p. 8.

ainsi ce qui ne correspond pas au *Féminin* construit par le patriarcat : la maladie et la vieillesse, certes, mais aussi l'avortement par exemple. Christine Détrez et Anne Simon relèvent pourtant que l'intégration de ces éléments reste le fait d'un petit nombre d'auteures, qui « ont pris le parti de réintégrer le corps vieilli dans le champ littéraire (et) cherchent surtout, dans la lignée beauvoirienne, à rendre compte des derniers moments de la mère¹²³. » Loin de l'image d'un corps féminin sexualisé, dans *Jette ton pain*, Rivaz s'attache à décrire le corps de Mme Grave qui décline peu à peu, et renverse progressivement les rôles entre Mère et Fille, la seconde veillant avec angoisse au bien-être de la première : « Ce sont les plaintes et les glissements suspects des pieds maternels de l'autre côté de la paroi auxquels elle ne peut s'empêcher de prêter l'oreille, qui lui font battre le cœur, guetter, veiller, se réveiller constamment avec la même anxiété douloureuse ressentie à d'autres périodes de sa vie...¹²⁴ »

Ce faisant, elle transgresse un interdit implicite, celui de la peinture des corps féminins malades et vieillissants, que Erving Goffman classe d'ailleurs dans les handicaps sociaux. Ce corps semble ne pas avoir de place dans les sociétés occidentales modernes, qui le passent sous silence, car il ne correspond pas aux standards sociaux de *corps désirables*. L'écriture d'Alice Rivaz rend donc leur réalité à ces corps, vécus comme honteux et devant être passés sous silence ; en cela, elle nous paraît procéder d'une écriture féminine plus que féministe, car elle ne tend pas à magnifier le corps féminin malade, mais à lui rendre une identité :

Mains moites, jambes liquéfiées, elle se hisse sur la pointe des pieds, tend le cou, lève ses deux bras, arrive à toucher l'objet innommable, si léger, presque plat – pire encore que tout ce qu'elle a jamais pu imaginer et pourtant c'est aussi ce qu'elle a craint toute sa vie. Aura-t-elle le courage d'aller jusqu'au bout ? De nouveau son cœur s'arrête... elle sanglote... en effet, là voilà, entreposée dans ce placard, sur le dernier rayon (depuis combien de temps ?), *réduite à presque rien*. Ce n'est plus qu'une sorte d'épure, de découpage ignoble dans un morceau de carton. Christine reconnaît les traits maternels torturés par la maladie, déformés par la grande vieillesse, quoique schématisés à l'imitation d'une bande dessinée. Elle fond de douleur, mais aussi de tendresse... Elle presse contre sa poitrine l'immonde résidu maternel... Elle va étouffer, jamais elle n'a ressenti encore à ce point la puissance terrible, l'infini absolu de son amour... elle va perdre connaissance, se dissoudre elle aussi... Maman... Maman...¹²⁵

Néanmoins, et malgré la douleur de Christine à constater le « naufrage de la vieillesse », cette lente décrépitude fait bien partie de l'évolution de l'être. Si le vieillissement touche, bien évidemment, les hommes comme les femmes, on ne parle « jamais de “belle vieillarde” » ; au mieux, on dira “une charmante vieille femme”. Tandis qu'on admire certains

¹²³ Christine Détrez, Anne Simon, *À leur corps défendant : les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2006, p. 133.

¹²⁴ Alice Rivaz, *Jette ton pain*, op. cit., 1979, p. 91.

¹²⁵ Alice Rivaz, *Jette ton pain*, op. cit., 1979, p. 78. L'auteure souligne.

“beaux vieillards”¹²⁶ ». Nous retrouvons ici une caractéristique de l’écriture d’Alice Rivaz, qui donne la parole à celles et ceux qui appartiennent à des minorités silencieuses et met l’accent sur des aspects dérangeants et volontiers occultés ; à l’image de Madame Peter dont la vieillesse correspond à « l’agitation d’une vieille fourmi qui va, qui vient, courageuse, tenace, pleine de vitalité [...] »¹²⁷ ou de Madame Grave, dont le corps porte les stigmates de la vieillesse, « ses lèvres sont devenues elles aussi un peu molles, qui ont perdu leur fermeté, leur belle épaisseur et rondeur, qui ne sont plus gonflées de sève, ni de sang, ni de chair comme autrefois »¹²⁸. » Le corps dépeint ici appartient à une réalité naturelle que l’auteure s’attache à décrire en lui donnant littéralement corps : la vieillesse est commune au genre humain, et si la société la passe sous silence, surtout celles des femmes, elle n’en demeure pas moins incontournable, bien que le vieillissement corporel n’implique en rien une sclérose de la pensée, comme en atteste les questionnements, philosophiques, de Christine autour du « temps qui passe ». Madame Peter en offre une illustration positive, car, loin d’être prostrée dans l’attente de la mort, la vieille femme tient un rôle éminemment positif et dépositaire d’un savoir et d’un recul dont elle fera bénéficier autrui.

¹²⁶ Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, Paris, Gallimard, 1970.

¹²⁷ Alice Rivaz, *Jette ton pain*, op. cit., 1979, p. 18.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 127-128.

Chapitre 3. Le Morcellement de l'image corporelle

Le corps féminin n'apparaît pas au travers d'un ensemble. Les descriptions qui en sont faites soulignent un éclatement de sa représentation, quel que soit l'auteur(e). Alain Fleisher nous a semblé illustrer parfaitement le rapport entre corps et identité, au travers du prisme du *Féminin* :

Il est troublant qu'il faille une bouche pour dire je. Encore plus troublant peut-être : qu'il faille cette bouche-là, la mienne, pour que moi, je parle, et que je sois identifié comme celui qui parle « en première personne » par ceux qui m'observent (m'entendent, sauf à déjà connaître ma voix, ne suffit pas). Ce genre de rivetage de l'identité personnelle au corps (il y en a d'autres, comme la reconnaissance de soi dans un miroir, où je regarde avec mon œil mon œil me regarder, etc.), est-ce un fait contingent ? Ma voix sans bouche sortirait après ma mort d'un haut-parleur, ou ma pensée avec son style et son ton, d'un ordinateur (ou du placard de la cuisine), serait-ce la mienne ? Pourquoi pas une copie, voire un simulacre ? Le critère-corps fait évidemment défaut, ici, pour écarter ce doute (ce critère est lui-même bien bizarre : c'est que je puisse montrer ma bouche quand je dis je). Ou bien ce lien corps-identité est-il une nécessité conceptuelle ? Mais quel principe peut axiomatiquement établir l'identité entre moi et « ce » corps, ou, réciproquement, de mon corps avec ce qui y dit « je » ? Pour qu'on puisse avoir un tel concept de l'identité incarnée, il faudrait déjà, semble-t-il, un monde où les raisons de douter qu'il me faille ma bouche pour dire je n'existent pas vraiment. Car toutes les raisons d'en douter sont encore plus douteuses que ce dont on doute... Et donc je ne peux pas logiquement savoir ce qui est en cause : je peux, au mieux, logiquement exposer ce que je sais déjà. Ou bien encore ce lien corps-identité serait-il un trait à la fois empirique et universel, un peu comme un « fait grammatical » de notre condition humaine, lequel n'empêche pas de dire que les choses pourraient être autrement, mais défend sûrement de le penser positivement, *i.e.* comme un possible réellement possible ? En ce cas, toute autre alternative (mon identité sans mon corps, ou avec un corps différent, « pas le mien » en un sens quelconque) serait plutôt comme un énoncé à l'irréel, qui n'aurait de « sens » que dans, et uniquement dans une preuve *per impossibile*. Mais comment un énoncé pourrait-il n'avoir de sens *que* dans une preuve *per impossibile*¹²⁹ ?

Ce monologue de *La Femme qui avait deux bouches* (1999) problématise le rapport entre Corps et Identité, tout en mettant en scène une dualité identitaire dans un corps unitaire. Il y a une relation d'interdépendance certaine entre corps et identité : l'un ne saurait exister sans l'autre, mais pourtant ce lien paraît insaisissable. Le raisonnement *per impossibile* relève à nouveau de la schizophrénie : il semblerait que le *Féminin* se saisisse par un morcellement ; et ce, à différents niveaux.

La fragmentation de l'image de Soi, qui semble d'ailleurs relever, comme nous le verrons, de la diffraction, renvoie à la période précédant le *Stade du miroir* lacanien. Dans ce stade de développement se distinguent trois registres : le Réel, le Symbolique et l'Imaginaire.

¹²⁹ Alain Fleisher, *La Femme qui avait deux bouches*, Paris, Seuil, 1999.

Ce dernier permettant d'unifier l'image corporelle auparavant morcelée, c'est ce mouvement d'individualisation qui donne naissance à la conscience d'un corps *limité*, défini et donc distinct de son environnement. Avant ce stade, l'image corporelle appartient au réel où le corps n'est formé que de morceaux épars, indépendants les uns des autres et étant la proie de pulsions : l'image spéculaire n'est pas encore formée.

Le procédé artistique¹³⁰, qu'on parle de la littérature ou des arts picturaux, qui consiste à rendre prégnante cette fragmentation du corps a connu son essor au XX^e siècle, où les artistes tendaient à traduire l'éclatement du Moi qui ne parvient pas à former l'unité. En fragmentant la représentation du corps, c'est le morcellement de l'identité qui est donné à voir dans un développement de métaphores psychanalytiques qui trouvent leur source dans la portée imaginaire et symbolique des images ainsi créées.

Auteures algériennes de langue française

Dans la nouvelle « La femme en morceaux¹³¹ » d'Assia Djébar, comme nous l'avons précédemment évoqué, c'est le démembrement du corps féminin qui constitue le thème central de l'intrigue. Cette nouvelle semble en effet se construire toute entière sur l'éclatement de ce corps anonyme, dont le démembrement est figuré par la description textuelle focale. Nous reproduisons à nouveau cet extrait :

[...] un corps coupé en morceaux.

Les morceaux soigneusement enveloppés dans un voile. D'un voile blanc de citadine. Un voile de lin à peine entaché. À peine ensanglanté.

Le voile est plié dans un tapis. Un tapis du Kurdistan. Un tapis de soie et de fils d'or. Un tapis précieux.

Le tapis, à demi roulé, est mis à l'abri dans une couffe. Une large couffe faite de feuilles de palmier. Feuilles récemment coupées. Coupées cet automne même. La saison d'hiver n'est pas encore commencée.

La couffe de feuilles de palmier est cousue soigneusement de fil de laine. De laine rouge de bonne qualité. Cousue vigoureusement.

La couffe, enfin, est conservée à l'intérieur d'une caisse de bois d'olivier. Une caisse scellée. Une caisse lourde à serrure ouvragée. Achetée chez le meilleur artisan des souks de la ville.

La caisse gît au fond du Tigre. Au fond de son lit. Le courant l'a poussée insensiblement de quelques mètres. Peut-être davantage, entre la ville en bas et le palais du calife surplombant le passage où la pente est la plus forte.

¹³⁰ Le Centre Pompidou consacre un de ses dossiers pédagogiques, particulièrement bien documenté, au « Corps dans l'œuvre » qui détaille les procédés artistiques de représentations corporelles. Margherita Leoni-Figini, *Le Corps dans l'œuvre* [en ligne], in Centre Pompidou, Dossier pédagogique, disponible en ligne sur : <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-corps-oeuvre/ENS-corps-oeuvre.htm> (page consultée le 7 mars 2012).

¹³¹ Assia Djébar, *Oran, langue morte*, op. cit., 1997, p. 163.

Peut-être la caisse a-t-elle été entraînée, malgré son poids, là où le Tigre entre dans la ville... Dans la caisse, dans la couffe de feuilles de palmier, à l'intérieur du tapis roulé, à l'intérieur du voile de lin blanc, le corps de l'inconnue dort.
Le corps de la femme coupée en morceaux¹³².

Si, dans cet exemple, le morcellement de l'image corporelle est flagrant et manifeste, les deux œuvres principales marquent l'impossibilité de penser, et donc de saisir, le corps des femmes comme une entité stable et totale qui, d'ailleurs, n'est pas citée ! Cette description en entonnoir qui relève de la figure de style de l'hypotypose donne à voir le démembrement corporel, mais l'auteure ne figure pas cet éclatement, elle le suggère. Sans décrire le cadavre, le corps mort qui appartient, de même que le corps malade, au domaine de l'indicible, Assia Djebar confère à cette nouvelle son *punctum* : l'absence de vie de cette femme anonyme est figurée par l'absence de son corps textuel. Hormis sa voix, qui seule subsiste à la fin, jamais les éléments corporels ne seront mentionnés par l'auteure. La fragmentation figurée par cette description indique au lecteur l'éclatement corporel.

Nina Bouraoui – de même qu'Anne Hébert, chez laquelle le nom du couvent de *Enfants du sabbat* revêt une importance symbolique en faisant allusion au *sang* christique ou satanique – fera apparaître à maintes reprises les fluides corporels dans son œuvre *La Voyeuse interdite* :

Au sang. Ô sang ! [...] : cloisons de mon exil, comme vous êtes belles ainsi maquillées ! Je cogne ma tempe gauche contre la poignée de ma fenêtre, le fer résonne dans ma tête mais ça ne suffit pas, l'ouverture ricane de plus belle. Relique de la solitude, cadre du vide, emblème de l'enfermement et de la frustration, sale menteuse ! [...] Je fais de ma chambre une cellule mortuaire où les sangs mêlés, les sens sans dessous et les sentences les plus abjectes abasourdissent murs et coussins, tête et corps¹³³ !

Cette scène d'auto-anéantissement survient après qu'elle ait entendu les éloges quant à la beauté qu'elle tient de sa mère, la présence du « sang » n'en est que plus explicable car elles sont de la même lignée : c'est bien le *Féminin* que Zohr cherche à annihiler en elle. L'assonance en [sã] – sangs, sens, sans, et sen-tences – fait accéder ce motif au rang de *leitmotiv* féminin, comme le souligne Luce Irigaray dans *La Croyance même* (1983) :

Pendant que ils, le père et le fils (spirituels) prononcent ensemble les paroles rituelles de la consécration, disent « Ceci est mon corps, ceci est mon sang », je saigne.
Il faut donc que le père et le fils célèbrent ensemble l'eucharistie, se donnant ensuite au peuple pour accomplir la communion [...]. Le rapport entre son hémorragie et cette célébration, elle

¹³² *Ibid.*, p. 163.

¹³³ Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, op. cit., 1991, p. 88.

ne l'apprend qu'après coup [...]. Elle n'adhère pas, du moins volontairement, consciemment, secondairement, aux formes actuelles de leurs croyances, ce qui n'est pas dire qu'elle est étrangère à un divin qui, apparemment, se formule ou s'accomplit mal dans leurs célébrations - venant s'y dire comme sang qui coule en plus. Leur vérité l'atteint, la blesse, en ce lieu où elle demeure hors leur foi, leurs dogmes [...] : ce qui trompe les uns et meurtrit les autres dans la croyance, c'est le réel oublié pour croire¹³⁴.

Apanage féminin, le sang menstruel constitue une part d'identité en propre, récusé par le patriarcat – la survenue des menstruations de Fikria sera à l'origine d'un éclat de violence sans borne – mais qui marque l'entrée dans la puberté, et le basculement de *filles* à *femmes* (Voir *infra* « La sexualité ou la présence inter-dite du corps », p. 255).

Le morcellement corporel, dans *La Voyeuse interdite*, recoupe très largement l'aspect monstrueux des femmes de la famille, ravalées à divers éléments physiologiques disproportionnés, le plus souvent à de simples « paquet(s) de chair¹³⁵ ». Le corps féminin maternel est réduit à n'être qu'une matrice difforme, dont les descriptions sont éloquentes de mépris : « outre grasse et pousrive¹³⁶ », « poche de la génitrice¹³⁷ », « sexe difforme¹³⁸ ». La mère n'a plus rien d'humain, tant au sens corporel qu'à celui de son appartenance à l'humanité ; au mieux elle reste une incubatrice monstrueuse. Là aussi, la jeune narratrice ne fait pas exception, animalisée au point de n'être plus qu'une « souris » ou une « bique », elle déclarera elle-même : « je ne suis guère mieux que les autres personnages¹³⁹. »

Ainsi, le corps féminin n'est, de l'aveu de Fikria, qu'un *objet*, se faisant dès lors le reflet de la conception patriarcale qui renvoie les femmes à un simple *corps-pour-autrui*, comme nous le verrons lors de l'étude de la maternité. Dès lors, comment s'étonner de la dislocation d'un tout unitaire ? Les personnages de ce roman de Nina Bouraoui apparaissent éclatés corporellement, métaphorisant ainsi l'explosion psychique d'un *Féminin* devenu monstrueux, car étranger à lui-même.

Auteures belges de langue française

Dans *Orlanda*, relevons que l'unité retrouvée d'Aline se fait par le truchement des fronts des deux « demi-protagonistes ». La communication entre les deux personnages, Aline et Lucien, passe par la tête, lieu où se trouvent le cerveau – et, plus traditionnellement, l'âme.

¹³⁴ Luce Irigaray, *La Croyance même*, Paris, Galilée, 1983, p. 15-17.

¹³⁵ Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, op. cit., 1991, p. 34.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 36.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 34.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 38.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 60.

Les deux têtes en se touchant n'en forment plus qu'une, qui n'est ni l'une ni l'autre en particulier, mais plutôt une troisième. La tête est d'ailleurs le lieu symptomatique de la déchirure. Les deux personnages souffrent dès leur séparation de céphalées violentes, que seul le recours à l'aspirine parvient à éradiquer. La violence de la scission se cristallise donc dans la récurrence de cet élément dans le texte : « Donne-moi de l'aspirine ! haleta-t-elle [...] Ainsi Orlanda, à travers l'acide acétylsalicylique, marquait sa communauté d'esprit avec Aline¹⁴⁰. » Cet antalgique amoindrit la douleur provoquée par la déchirure de l'être premier ; il y a donc une violence, physique et morale, inhérente à cette scission... bien qu'Aline ne s'en soit qu'à peine aperçue et qu'Orlanda ait été à la seule instigatrice de son évasion ! Par la suite, les manifestations de nervosité et de fiébrilité iront en s'empirant.

Auteures québécoises de langue française

« L'écriture de Gabrielle Roy tend [...] vers une particularité : gommer le corps par une écriture évacuant sa réalité. Cette écriture tendra de plus en plus vers la sublimation de la réalité corporelle, du désir amoureux et de la pulsion sexuelle¹⁴¹. » Cette constatation de Marie-Pierre Andron, dans *L'Imaginaire du corps amoureux. Lectures de Gabrielle Roy*, souligne la faible représentation du corps dans les deux œuvres de cette auteure. Néanmoins, l'auteure québécoise s'attache particulièrement à dépeindre les corps de Mères qui, bien évidemment, en ont les attributs : Luzina, qui met au monde un enfant par an, est « une femme assez forte, grosse aux jambes enflées¹⁴² », avec une opulente poitrine. Ce sont ces corps qui émergent des romans, tels de véritables voies d'émancipation et d'identité féminine en propre ; ce « modèle » s'impose comme un possible but de la quête d'identité.

Le corps romanesque royen se divise en trois catégories, sorte de « Sainte Trinité au féminin » : celui de la Mère, de la Prostituée et de la Fille, corps juvénile (n'ayant pas encore eu accès à la sexualité). Tous trois se rejoignent dans de brèves et rares descriptions qui laissent entrevoir la catégorie à laquelle ils appartiennent, ainsi *La Montagne secrète* se place-t-elle du côté des Filles, Pierre Cardorai la quittera d'ailleurs pour partir vers son idéal pictural, sa description physique étant en creux par rapport à celle de la Mère. Quant à la fille de Luzina, Joséphine, en quittant la maison maternelle – le père demeure quasi absent du récit

¹⁴⁰ Jacqueline Harpman, *Orlanda*, op. cit., 1996, p. 54.

¹⁴¹ Marie-Pierre Andron, *L'Imaginaire du corps amoureux. Lectures de Gabrielle Roy*, op. cit., 2002, p. 231.

¹⁴² Gabrielle Roy, *La Petite poule d'eau*, op. cit., 1950, p. 16.

–, elle accède à la sexualité, comme le laisse entrapercevoir sa description physique au moment du fantasme de départ :

Ses tresses étaient balancées par les secousses du train, Joséphine roulait de plus en plus vite. Ses paupières battaient comme si elle avait reçu au visage le souffle brulant de la locomotive [...]. Tout simplement, Joséphine restait suspendue à travers l'inconnu, un bout de langue avide léchant sa lèvre¹⁴³.

La jeune fille n'est que parcelles de corps : cheveux, paupières, langue et lèvres, autant d'éléments qui la sexualisent assez soudainement, ce qui demeure un phénomène assez anecdotique dans l'écriture royenne. Le corps ne trouve une réelle place que dans le rôle, valorisé et magnifié hors de sa conception patriarcale, de mère ; peu de mentions sont faites quant à la séduction physique, ce qui a attiré l'attention du lecteur sur ce passage. La séduction est rendue par l'auteure grâce à la peinture d'éléments épars, tous connotés sexuellement ; le morcellement permet ici une mise en relief d'une forme de féminité aguicheuse, qui prive pourtant Joséphine d'un accès à l'unité corporelle.

Nous retrouvons, et c'était prévisible au vu des mentions religieuses à l'eucharistie, le *topos* du sang dans *Les Enfants du sabbat*. Loin d'être du côté du *Thanatos*, le sang est dans ce roman intrinsèquement synonyme de « vie féminine ». Le nom du couvent, « Précieux-Sang », désigne certes le sang du Christ, mais aussi les menstrues en cela qu'il est ancrage de toute vie. La déclaration blasphématoire « dans un rire de gorge : Ceci est mon corps, ceci est mon sang¹⁴⁴ ! » de Philomène, nous l'avons relevé, remet en question l'ordre patriarcal du monde ; cette affirmation sera reprise par sa fille lors de la mise au monde de son enfant :

La dame du plus précieux sang, c'est moi ! crie sœur Julie. Elle est assise sur le bord de son lit. Jambes ouvertes, ruisselantes de sang. Elle tient un nouveau-né dans ses bras, le lèche et lui souffle dans la bouche. Elle triomphe. [...] Et nous voici avec un bébé sur les bras, nous, les Dames du Précieux-Sang ! Le scandale appelle le scandale. Bientôt nous serons dépendants des mêmes lois que sœur Julie. Une seule réalité démente pour tous¹⁴⁵.

Cette réalité, qualifiée de « démente », est le *Féminin*. « Démente », dans le sens de « démentie », car elle est niée au plus haut point par le dogme religieux, qui considère ce sang, vital, comme impur¹⁴⁶. Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de*

¹⁴³ *Ibid.*, p. 130.

¹⁴⁴ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, op. cit., 1975, p. 36.

Bien entendu, Anne Hébert fait allusion ici aux versets bibliques relatifs à l'eucharistie, *Mt* 26-26, *Mc* 14-23, 24.

¹⁴⁵ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, op. cit., 1975, p. 184.

¹⁴⁶ De ce fait, des prescriptions détaillées quant au comportement à adopter en période de menstruation sont fournies par la Bible. Relevons que le second degré d'impureté, juste après le contact avec une femme dite

l'imaginaire précise que le sang menstruel contient la marque de la Faute : « La femme, d'impure qu'elle était par le sang menstruel, devient responsable de la faute originelle¹⁴⁷. » Fortement associé au péché, les menstrues se voient connotées de honte et se doivent d'être passées sous silence. Anne Hébert concilie dans son roman *Féminin* et chrétienté par le biais des dons de sorcière que possède Sœur Julie :

Elle croyait entendre battre, sous ses doigts, le sang du Christ, répandu sur la Croix pour nos péchés. Sœur Gemma s'offrait alors comme victime à l'Époux céleste crucifié. Il lui semblait que Jésus-Christ acceptait son offrande et lui transperçait le cœur d'un coup de lance terrible et doux¹⁴⁸.

À l'instar de ce que nous avons évoqué dans le cas de *La Voyeuse interdite*, le sang marque un changement d'état et de statut. En assimilant sang menstruel et sang christique, Anne Hébert élève le *Féminin* à l'égal de l'homme ; dans cet extrait, la scène de la crucifixion se voit renversée, c'est une femme qui prend la place du Christ sur la Croix, et Jésus se fait alors bourreau. Anne Hébert déconstruit les codes traditionnels qui régissent les relations hommes / femmes et fait du sang une marque de désaliénation. À nos yeux, il y a là un très intéressant phénomène de morcellement qui renvoie les femmes vers ce qui *était* une trace de la Faute et *devient* un signe de puissance.

Pourtant, l'appropriation de Soi, son propre apprivoisement et la connaissance de Soi passent par l'expérience de l'unicité. Le corps est le biais par lequel les sensations, proprioceptives et extérieures, parviennent à être saisies : la perception de soi se fait par les sens physiques :

Sœur Julie ne tient plus à la vie que par l'acuité prodigieuse de tous ses sens décuplés [...]. Mais son allégresse n'a plus de bornes lorsqu'elle perçoit, avec ses yeux, ses mains, son oreille, sa bouche entrouverte, toute sa peau sensible à l'extrême, comme si elle était nue¹⁴⁹.

Dans cet extrait, le corps de sœur Julie est bien le biais par lequel elle ressent le Monde qui l'entoure ; le recours aux sens, accrus par les pouvoirs maléfiques, lui assure une plénitude et une liberté totale. Loin d'être niée, la sensualité qu'elle éprouve à être en contact direct avec son environnement indique aussi qu'elle est en accord avec elle-même, elle ne rejette pas le pouvoir offert ; au contraire, cette « nudité » nous semble être synonyme d'un

impure, est celui avec les cadavres (Lv 21 :1., Nb 19 :11). *La Bible de Jérusalem*, Paris, Desclée de Brouwer, Lévitique 15 : 19-24, p. 180-181.

¹⁴⁷ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., 1969, p. 126.

¹⁴⁸ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, op. cit., 1975, p. 47.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 27.

retour vers le Moi qu'elle cherchait à enfouir dans le couvent. Le sensitif apparaît comme le cheminement vers l'identité personnelle.

La morbidité touche aussi le corps féminin. Le même roman d'Anne Hébert donne un contre-exemple, frappant et violent, d'un corps ramené à ses fonctions organiques premières. Julie est violée par son père lors d'un rite satanique initiatique, avant de prendre la fuite à la suite de son frère Joseph. Elle rejoint le couvent du Précieux-Sang, où elle devient sœur Julie de la Trinité. En entrant dans les ordres – où le corps est nié – ce personnage ne peut que cristalliser les problématiques corporelles, le corps étant uniquement envisagé comme un élément périssable ou obscène :

Une litanie dégoutante qui parle d'urine et de sang, d'excréments, de boyaux éclairés par le baryum, de squelette visible à travers la chair et la peau, de crâne scalpé, dénudé jusqu'à l'os par les rayons X¹⁵⁰.

Le corps, symbole de vie, est hybridé avec la mort au travers d'un morcellement corporel. Au vu des deux exemples précédents, le corps de Julie n'est jamais complété mais bien éclaté en plusieurs morceaux. Faisons un détour par la problématique identitaire qu'induit ce dédoublement entre Julie-enfant et sœur Julie devenue adulte :

Pour rejoindre ces deux pôles, la femme ne peut éprouver qu'elle n'est plus vierge et la vierge ne peut éprouver qu'elle est femme, ce qui crée, de part et d'autre l'impossibilité de jamais sortir de soi [...]. Jouir d'une virginité encombrante ou se sentir vierge après l'acte d'amour est l'abîme d'où naît la révolte cruelle et l'insensibilité systématique des héroïnes de l'auteur. Ces femmes sont des allégories¹⁵¹.

Ainsi le traitement littéraire opéré par Anne Hébert met en tension l'identité féminine. Ce n'est pas tant l'horreur du viol qui est dénoncée mais l'impossibilité de réunir l'identité en un concept stable et pérenne. Tirillées entre deux extrêmes sociaux, les femmes semblent ne pouvoir se saisir pleinement ; si la fillette plie sous le poids de sa (fausse) culpabilité dans le viol commis, la femme retourne « sur les lieux du crime » et constate le plaisir qu'elle y a pris et joue du pouvoir ainsi acquis. Le corps semble donc être un vecteur incertain pour l'émancipation de Soi. *Corps-pour-autrui*, celui des femmes apparaît en calque de la tradition sociale, nous y reviendrons.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 13.

¹⁵¹ Denis Bouchard, « *Les Enfants du sabbat* d'Anne Hébert : l'enveloppe des mythes » [en ligne], in *Voix et Images*, vol. 1, n° 3, p. 383, disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/200038ar> (page consultée le 3 avril 2012).

Le morcellement passe chez Anne Hébert par une animalisation du corps, masculin et féminin¹⁵², dont les nombreuses métaphores émaillent ses textes. Ici aussi le thème littéraire du songe apparaît comme une clé de lecture des œuvres, en cela qu'il ouvre les portes sur un univers onirique, où l'imaginaire, entre autres corporel, se déploie :

Au plus profond de son sommeil il devient très oppressé. Un poids énorme lui écrase la poitrine. [...] Sœur Julie est assise de tout son poids sur sa poitrine, le chevauchant et lui tournant le dos. [...]

« Je vais mourir étouffé », pense le docteur.

La voix de sœur Julie, au-dessus de lui maintenant, comme un oiseau invisible.

- Je suis ta night-mère, ta sorcière de la nuit. Tu ne me reconnais donc pas ? Je t'emmène avec moi. Je te ferai voir du pays. Et je te monterai à mort, mon pauvre petit cheval idiot¹⁵³.

L'habile jeu de mot bilingue, qui renvoie vers l'étymologie de *nightmare*, le cauchemar, crée une analogie entre le corps féminin et le cheval, symbole puissant de la folie s'il en est. Philomène sera affublée d'une « croupe splendide¹⁵⁴ » et Mère Marie-Clotilde sera dépeinte avec des « gros yeux de cavale affolée¹⁵⁵ ». Les caractéristiques animales viennent compléter les corps, comme le préfigure le titre *La Petite poule d'eau* au sujet de Luzina.

Dans *Le Premier jardin*, la fragmentation corporelle, à l'image de l'éclatement des identités, se trouve sous la forme d'une métaphore filée sur l'ensemble du roman. Comme nous l'approfondirons au sujet des généalogies féminines, l'identité de Flora Fontanges se présente sous les différents prismes des histoires personnelles d'autres femmes. Cette identité schizophrénique, qui repose sur la rencontre d'altérités de natures diverses, se traduit au niveau corporel par un éclatement du corps de Flora Fontanges, réceptacle de ses rôles, puis par son effacement progressif, non seulement du récit, mais aussi de la *conscience d'être* du personnage. Dès sa prime jeunesse, le mal-être identitaire provoque une volonté de quitter sa propre « peau » pour s'incarner ailleurs et différemment :

Son désir le plus profond était d'habiter ailleurs qu'en elle-même, une minute, rien qu'une minute, rien qu'une toute petite minute, voir comment ça se passe dans une autre tête que la sienne, un autre corps, s'incarner à nouveau, savoir comment c'est ailleurs, quelle peine, quelles joies nouvelles, essayer une autre peau que la sienne comme on essaie des gants dans

¹⁵² Pour une étude détaillée de ce thème, voir Henri-Paul Jacques, « Un probable souvenir-écran chez Anne Hébert », in *Voix et Images*, vol. 7, n° 3, 1982, p. 449-458.

¹⁵³ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, op. cit., 1975, p. 72-73.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 32.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 61.

un magasin, ne plus gruger sans cesse le même os de sa vie unique, mais se nourrir de substances étranges et dépaysantes¹⁵⁶.

Et c'est effectivement ce que Flora Fontanges s'ingéniera à faire durant toute sa carrière. Le morcellement prend ici un aspect beaucoup plus profond, car la personne se démultiplie et, finalement, s'amplifie, elle-même. Les identités deviennent des secondes peaux qu'elle peut revêtir ou abandonner à sa guise, modifiant du même coup son enveloppe corporelle :

Elle fait mine de rajuster une coiffe imaginaire sur ses cheveux courts. Elle est transfigurée, de la tête aux pieds. À la fois rajeunie et plus lourde. Chargée d'une mission mystérieuse. Elle est la mère du pays. Un instant. Un tout petit instant¹⁵⁷.

[...] réveiller une petite nonne, sans visage et sans nom, de la maintenir vivante, sous leurs yeux, le temps d'imaginer son histoire. Mon Dieu, pense Flora Fontanges, faites que je sois voyante, une fois de plus, que je voie avec mes yeux, que j'entende avec mes oreilles, que je souffre mille morts et mille plaisirs avec tout mon corps et toute mon âme, que je sois une autre à nouveau¹⁵⁸.

Plus qu'un simple processus mimétique, c'est l'identité toute entière qui est revêtue et qui transforme Flora Fontanges en un nouveau personnage. Elle donne vie à ses rôles en même temps qu'ils lui permettent d'*être* et d'accéder à ses identités. La jeune Marie Eventruel parvient à trouver *qui* elle est grâce à Flora Fontanges, qui est le premier support de ses identités multiples.

Auteures suisses de langue française

« La Demoiselle sauvage » dépeinte par Corinna Bille semble, comme nous avons déjà eu l'occasion de l'analyser, ne pas s'appartenir : le personnage féminin de la nouvelle éponyme du roman paraît venir au monde avec sa découverte par Monsieur de A. Cette renaissance, accompagnée de l'attribution de son nouveau nom, passe aussi par une réappropriation physique d'elle-même ; néanmoins, ce processus est également initié par l'homme et ne se fait que de manière fragmentaire. Son corps, nouveau et donné plus que vécu, apparaît épars :

J'étais cachée, couchée à genoux, je ne sais où. Il me semble que des draperies blanches m'entouraient. Et *il* avait pris ma tête dans ses mains soignantes et *il* la caressait... *Il* recréait mes yeux, mon nez, ma bouche, mes joues, mon front ; je me souviens plus particulièrement

¹⁵⁶ Anne Hébert, *Le Premier jardin*, op. cit., 1977, p. 63.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 78-79.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 85.

encore d'une caresse qu'il me faisait le long du cou, en descendant et remontant sous le menton. Mais je me suis réveillée¹⁵⁹.

Comment ne pas reconnaître dans cet extrait le Pygmalion du poète Ovide ? À l'image du sculpteur mythique, il redessine les contours de son propre visage et lui donne littéralement corps : c'est le désir masculin qui, tel un *pneuma* re-créateur, insuffle la vie dans la jeune femme. Comme dans le cas du sculpteur chypriote, cette naissance se fait progressivement, par paliers. Néanmoins, en l'animant par son désir même, il condamne son désir à ne pas être assouvi, car il prive la jeune femme de toute volonté propre. La « créature », au sens premier, échappe à son Pygmalion et se maintient, malgré elle, hors des frontières de la sexualité :

C'était pour quoi ? Un sentiment indéfinissable le retenait. Il l'avait eue trop vite, tout de suite, nue dans ses bras, entièrement nue, mais comme une enfant malade. Et il n'était pas de ceux qui violent les enfants. Elle se serait offerte (et elle s'offrait naturellement, sans guère s'en rendre compte) qu'il n'aurait pu¹⁶⁰.

Ainsi, on peut aisément dégager le parallèle qui lie la Demoiselle sauvage et la mythique Galatée, dont le nom est aussi symbole et représentation de l'Amour au sens chrétien. Cette dernière s'oppose à l'*Éros* en cela qu'elle n'implique aucune sexualité. Dans son analyse des mythes et archétypes féminins parue dans *Le Deuxième Sexe* (1949), Simone de Beauvoir parachève son étude liminaire sur les « mythes féminins » en s'attachant, entre autres, au fameux mythe ovidien.

En parallèle, deux thèmes sous-tendent ce mythe fondateur issu des *Métamorphoses* : l'*hybris* et l'érotisme. En créant *ab nihilo*, Monsieur de A. s'élève à la hauteur des dieux. Pourtant l'adoration, qui confine à la folie, que Pygmalion éprouve pour Galatée¹⁶¹ sera interdite à ce personnage masculin. « La femme survit aux étreintes de l'homme, et par là même elle lui échappe¹⁶² », souligne Simone de Beauvoir : l'absence de consommation de l'union charnelle semble enfermer Mademoiselle L, déjà à ce stade de la narration, dans sa

¹⁵⁹ Corinna Bille, *Deux passions*, op. cit., 1979, p. 30. Nous soulignons.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹⁶¹ Relevons que l'anonymat qui entoure la Demoiselle sauvage, Mademoiselle L., est déjà bien présent dans le mythe ovidien originel, comme le souligne l'interrogation rhétorique de Gwendhaël Ponnau : « Rien de moins neutre que cet anonymat. Recevant de Vénus, suppliée en son temple par Pygmalion, une vie miraculeuse, la splendide idole d'ivoire devenue femme est-elle pour autant un sujet pleinement autonome ? » (Gwendhaël Ponnau « Galath[h]ée », in Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, op.cit., 2002, p. 801.)

¹⁶² Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, tome I, op. cit., 1949, p. 225.

relation avec Monsieur de A., préfigurant une issue funeste. La créature se verra enfermée, subordonnée au créateur, qui trahit ses intentions par un *lapsus linguae* plus que révélateur :

Tu resteras dans ma chambre du sommet de la tour. Personne n'y va. Je t'apporterai de la nourriture. Pour l'heure, on ne doit pas s'apercevoir de ta présence. Ensuite, je verrai ce qu'on peut faire de toi... Pour toi, se reprit-il. J'en ai d'ailleurs déjà parlé à mon cousin l'avocat¹⁶³.

À la manière des contes enfantins, la belle se voit cloîtrée dans une « tour d'ivoire », reléguée au rang d'objet dont un seul peut jouir. Ce mythe traite de la mise en abîme de l'auteur(e) ; il a d'ailleurs été repris, réécrit et réinterprété maintes fois dans l'histoire de la littérature : le *Pygmalion* de Jean-Jacques Rousseau en 1770, *La Vénus d'Isle* de Prosper Mérimée en 1837 mais aussi *Pinocchio* et *Le Chef d'œuvre inconnu* d'Honoré de Balzac en 1831. À nos yeux, le mythe d'un *Masculin* créateur est ici dévoyé par Corinna Bille qui lui confère une portée féminine, n'accédant pas au rang de sujet, car elle ne cherchera son identité que par le biais du *Masculin*, la Demoiselle sauvage se condamne.

Dans l'esthétique rivazienne, le corps, sans tenir une place majeure dans les romans du *corpus*, apparaît toujours dans une logique dialectique avec les grands thèmes développés par l'auteure, que ce soit l'amour ou encore le vieillissement ; à l'image de cette description faite de Madame Grave dans *Jette ton pain* :

Elle se penche sur le visage torturé. Les traits en sont fortement marqués, la bouche privée de dentiers durant la nuit s'affaisse vers la gauche en un rictus qui les déforme jusqu'à les rendre méconnaissables. Le regard qui filtre entre les paupières livides est infiniment triste, il laisse percer une pointe de colère et même de méchanceté¹⁶⁴.

L'effet est d'autant plus saisissant qu'elle fait référence au corps de Madame Grave encore jeune. La dureté de ce portrait tient du réalisme de l'auteure, qui donne à voir une image palpable et concrète de la vieillesse ; nous sommes loin, ici, d'une vision poétisée de la corporéité. Alice Rivaz s'attache à de nombreuses reprises à donner corps à la vieille femme, mourante, malgré le silence, littéraire et social, qui étouffe cet état de fait, certes trivial, mais indiscutable. Les portraits sont sans complaisance ou fausse pudeur : « jambes amaigries, presque diaphanes, d'un blanc marbré de bleu, encore si lisses par endroits où de petites varices déposent ici et là encre indélébile¹⁶⁵ », « épaules meurtries par un atroce zona¹⁶⁶ ».

¹⁶³ Corinna Bille, *Deux Passions*, op. cit., 1979, p. 32.

¹⁶⁴ Alice Rivaz, *Jette ton pain*, op. cit., 1979, p. 24.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 125.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 127.

Comme nous le verrons par le biais du personnage de Madame Peter, elle aussi âgée mais en bonne santé, ce « naufrage » physique apparaît d'autant plus cruel et monstrueux qu'il s'accompagne d'un refus vain et dérisoire :

Voyons, Christine c'est ridicule de chercher quelqu'un, je serai debout dans une ou deux semaines... cet état ne peut durer indéfiniment, et en attendant nous nous tirerons très bien d'affaire toutes les deux sans l'aide de personne... tu sais bien que toute ma vie je me suis tirée de mes mauvais pas [...] ¹⁶⁷.

À l'inverse, nous trouvons dans *Le Creux de la vague* une description du corps de Nelly qui tend à en souligner la perfection :

Après avoir chanté du Gluck, Nelly s'était assise dans un large fauteuil et là, entourée d'admirateurs, elle avait étendu ses bras nus sur les accoudoirs, les offrant pour ainsi dire à l'admiration et à la concupiscence de tous. Mais qui les avait le plus convoités ce soir-là, si ce n'est lui ? De loin, bien sûr, n'osant s'approcher d'eux, comme s'il avait craint de s'y brûler. Il les aimait encore, ces bras parfaits, presque indépendamment de Nelly, comme s'ils avaient eu une existence propre, une vie autonome et irréductible. Quand il lui arrivait d'imaginer qu'il l'aimait moins – qu'un jour viendrait même où tout d'elle lui serait devenu indifférent – il ne pouvait s'empêcher de faire une exception pour ses bras blancs, comme si eux, du moins étaient invulnérables, à l'abri des intermittences du désir, protégés de l'usure des habitudes ¹⁶⁸.

Fortement érotisée, cette description fait pourtant état du désir vain de Marc Chateney pour sa femme, qui se muera en ressentiment amer sous le coup de la frustration ; à ses yeux, elle n'est plus que mensonges et fausses promesses : « Comment lui avouer que c'est peut-être la dernière fois qu'il interrogeait ce dos hostile, cette voix perdue, ces bras trompeurs qui ne lui avaient donné ni la volupté charnelle ni l'apaisement de l'esprit, ni les grandes joies musicales qu'il avait espérées ¹⁶⁹. » Pourtant, et malgré ses sursauts d'indignation, il ne l'a aimée que pour ses caractéristiques physiques : son corps et sa voix (nous reviendrons sur le *topos* de la voix lors de l'étude de l'usage féminin de la langue). Dans cet exemple, largement développé dans le roman, Alice Rivaz dépeint finalement la beauté comme un atout qui se transforme rapidement en carcan / prison : la jeune Nelly ne sera pas aimée pour elle-même.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 46.

¹⁶⁸ Alice Rivaz, *Le Creux de la vague*, *op. cit.*, 1967, p. 224-225.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 325.

Le Dédoubllement

Le corps romanesque permet un dédoubllement qui répond à la définition de l'identité saisie à la fois de l'intérieur, comme expérience vécue, et saisie de l'extérieur par un jeu de regards. Toutefois, l'usage du dédoubllement, même à un niveau artistique, procède d'une impossibilité à unifier la représentation du Moi vécue comme une violence psychique. Rémy Puyuelo, pédopsychiatre, précise que :

Lorsqu'apparaît chez un humain le désir d'anéantissement ou lorsque les événements de la vie le confrontent par leur violence au risque d'anéantissement, un dédoubllement salvateur peut s'opérer. Il devient deux. La fragilité de l'unité menacée crée sa réplique comme un remède au désespoir¹⁷⁰.

Ainsi, le dédoubllement garantit paradoxalement l'unité de l'être : pour survivre à sa destruction, l'identité se scinde, devenant parallèlement sujet et objet de sa propre pensée. Du point de vue psychiatrique, ce phénomène est avant tout un trouble de la personnalité. Néanmoins, de cette scission naît la possibilité de se saisir de l'extérieur, l'être originel se composant du Moi (*ego*) et d'un autre Moi (*alter ego*). Le regard se dédouble et c'est justement ce regard sur soi qui permet de définir sa propre identité.

Cette relation d'objet à soi-même permet la rencontre avec l'altérité constitutive de l'identité, il s'agit d'incorporer le *Différent* en *Soi*. Or, pour ce faire, le Différent doit être identifié comme partie intégrante et non comme un élément surnuméraire. La littérature donne corps à l'*alter ego* qui est alors à même de figurer le mouvement psychique qu'illustre la célèbre phrase de Baudelaire : « L'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature¹⁷¹. » En ce sens, les dédoubllements littéraires éclairent les Altérités qui fondent le *Féminin*.

Auteures belges de langue française

Le dédoubllement du personnage principal, Aline, est en lui-même monstrueux, car il donne littéralement « à voir » : les catégories philosophiques du *Masculin* et du *Féminin* sont

¹⁷⁰ Rémy Puyuelo, *Héros de l'enfance, figure de la survie*, Paris, E.S.F., « La Vie de l'enfant », 1998, p. 78.

Nous tenons à remercier très amicalement Matthieu Freyheit pour les nombreux échanges, riches et animés, qui nous ont amenés à poursuivre nos réflexions vers de nouvelles pistes.

¹⁷¹ Charles Baudelaire, *De l'Essence du rire*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, [EO 1855], p. 993.

fondatrices de notre vision du Monde, tout en étant à l'origine de la pensée de la différence des sexes. Or, s'il suffit d'une simple pensée pour passer, voyager, d'un sexe à un autre ; notre « filtre » n'est plus fiable. Jacqueline Harpman illustre ce phénomène dans *Orlanda* : une part d'Aline décide de l'abandonner et de vivre sa propre existence :

La chose est décidée, je change.
Je change¹⁷² ?

On se trouve donc dans le champ du *trans*, passage du *Masculin* au *Féminin*, mais aussi passage d'une métamorphose à un dédoublement eu égard à l'œuvre de Virginia Woolf. Déjà Simone de Beauvoir proposait de transfigurer les mythes dans le but de changer la condition féminine. Le mythe de l'androgynie diffère des autres mythes fondateurs en cela qu'il pose l'altérité en principe fondamental de l'identité. Françoise Rétif, critique littéraire, précise à ce propos :

L'androgynie est le même et l'autre, l'identique et le différent, le masculin et le féminin, réunis en un. On peut même dire que, dans l'androgynie, le couple masculin / féminin, est conçu comme le prototype même de l'altérité. L'androgynie pose et résout en soi le problème de la coexistence, de l'égalité et de la réciprocité des contraires¹⁷³.

La spécificité d'Harpman est de faire cohabiter les deux parties de l'androgynie dans un même espace-temps : la comparaison entre l'une et l'autre part de l'*Ego* est possible, et les différences au sein d'une même entité sont donc pertinentes. L'androgynie scindée que représente *Orlanda* est ici le révélateur de l'altérité qui fait partie intégrante de l'être – il ne saurait y avoir l'un sans l'autre, de *Masculin* sans *Féminin*. Aline et Lucien – *Orlanda* – sont les deux pendants, sécables mais néanmoins indissociables, d'une même entité. Le phénomène de dédoublement, de changement de genre, montre la présence initiale des deux pôles dans un même être, cette rencontre figurant la bisexualité psychique inhérente à « l'espèce humaine ». Néanmoins un pendant est nié (et peut-être dénié) au profit de l'autre. Cette négation d'une part de Soi est la manifestation d'une douleur identitaire : le genre est perçu comme une donnée naturelle et non construite, et surtout stable ! De l'équation « Femme = *Féminin* » résulte un mal-être – au sens propre – des femmes car elles ne sauraient s'approprier la définition prescrite par le patriarcat du *Féminin*. Le corollaire de ce roman, c'est-à-dire le déni de l'Autre en Soi, semble bien être *Moi qui n'ai pas connu les hommes* où

¹⁷² Jacqueline Harpman, *Orlanda*, op. cit., 1996, p. 13.

¹⁷³ Françoise Rétif, *Simone de Beauvoir : L'autre en miroir*, Paris, L'Harmattan, « Bibliothèque du féminisme », 2010, p. 70-71.

la rencontre avec l'autre sexe n'aura jamais lieu, et donc rendra impossible la confrontation avec un autre Soi.

Enfin, la fusion du *Masculin* et du *Féminin*, le retour à l'être premier, se fera sur la base d'un acte monstrueux : le meurtre. Il convient de relever que l'horreur de cet acte violent en vient à effacer chez le lecteur tout sentiment d'« étrange » quant à l'existence d'Orlanda. En effet, Harpman prend soin de préciser le caractère fictionnel – mais comment aurait-il pu en être autrement ? – de son œuvre dès l'exergue : le lecteur se trouve face à un roman.

La mort violente de Lucien est étrangement réelle et anodine dans cette fiction. Le meurtre perpétré par le pendant féminin d'Orlanda est en quelque sorte la mort de l'identité tronquée d'Aline, seul cet acte violent parvient à ressouder l'androgynie. En effet, elle force Orlanda à réintégrer sa place légitime en l'assassinant :

Tu l'as tué ! voulait-il crier, mais déjà la fusion s'accomplissait, il sentait qu'il n'était pas renvoyé dans les souterrains obscurs de l'exil, il s'unissait à Aline comme lorsqu'ils joignaient leurs fronts, alors il trembla d'incertitude, il perdait son identité d'enfant furieux mais il n'était plus nié [...] il a un soupir d'aise où se consomme le retour, puis il cessa d'avoir une existence autonome et Aline agrandie inspira profondément¹⁷⁴.

De même que la séparation de l'androgynie avait été douloureuse et brutale, la réintégration de l'altérité est tout aussi violente. Néanmoins, la situation d'Aline est à jamais changée : le meurtre signifie la prise en compte de cette part, qu'elle s'était attachée à nier. Tuer revient donc ici à affirmer et non à supprimer : en exécutant Orlanda, Aline affirme sa propre identité et ses propres décisions. L'aspect, peut-être le plus important, est le retour à l'être originel. Harpman s'attache à décrire l'un par rapport à l'autre, mais fondamentalement les deux personnages sont les versants opposés d'un même être :

J'en suis toute étonnée, sans doute me disais-je, comme Orlanda, que seul le garçon possède la vigueur ; mais la pensée n'a pas de sexe, elle n'est ni fille ni mâle¹⁷⁵.

Le Code civil ne prévoit pas son crime, qui est double puisqu'il a dérobé la moitié de son âme à une femme et tout son corps à un garçon. Il ne peut pas être dénoncé : l'une n'en sait rien et l'autre semble avoir disparu¹⁷⁶.

Cette référence au Code civil tend à amoindrir la portée de l'acte meurtrier d'Aline. Bien sûr, cet acte est sanctionné socialement et pénalement. Pour en euphémiser la portée,

¹⁷⁴ Jacqueline Harpman, *Orlanda*, op. cit., 1996, p. 243.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 65.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 85.

Harpman clôt son œuvre par une « Moralité¹⁷⁷ » qui n'en est pas du tout une ; le meurtre n'est certes que fiction, mais il est la solution psychique pour la réunion de l'être d'Aline. Ses identités disjointes ne se retrouveront en elle qu'avec un acte brutal. De plus, la disparition, même brutale, d'Orlanda apparaît comme libératrice pour le lecteur. L'androgynisme est reformé, et l'identité redevient singulière. Harpman joue des codes sociaux qui déterminent le genre d'un individu en précisant qu'Orlanda a choisi un corps masculin « par hasard »... Le découpage opéré entre les genres est donc une dénonciation de l'inégalité entre hommes et femmes : le *Féminin* apparaît comme bridé alors que le *Masculin* est libre. Le retour de la part masculine permet à Aline de saisir sa propre identité : elle est un individu à part entière, et non une simple construction sociale.

Cette vision d'un « meurtre libérateur » avait d'ailleurs été évoquée par Simone de Beauvoir dans *L'Invitée* (1943) : ce geste, par nature extrêmement violent, doit être perçu comme émancipateur qui amène à l'*accouchement de Soi*. Cette dualité entre *Thanatos* et *Éros*, en tant que pulsion de vie, représente une affirmation de Soi : il s'agit essentiellement de tuer un Moi contraint et prescrit pour pouvoir mettre au monde une identité à part entière. Beauvoir clôt cette œuvre sur l'appropriation de sa propre identité : « Son acte n'appartenait qu'à elle [...]. C'était sa volonté qui était en train de s'accomplir, plus rien ne la séparait d'elle-même. Elle avait enfin choisi. Elle s'était choisie¹⁷⁸. » Ainsi, le meurtre – littéraire ! – de Lucien par Aline, de même que celui d'Olga par Françoise dans *L'Invitée*¹⁷⁹, se veut être un acte de désaliénation ; et en cela, il apparaît profondément teinté d'affirmation de Soi. Relevons que, si la déviance féminine ne représente qu'un faible pourcentage, par exemple, des crimes et délits commis, les auteures n'hésitent pas à le représenter. « Mais cette relative invisibilité repose également sur une vision androcentrique que certaines études féministes à partir des années 1970 n'ont pas manqué de mettre en évidence et de dénoncer¹⁸⁰. » Harpman tend donc à prouver l'importance du genre sur le sexe biologique : c'est bien de constructions mentales et sociales qu'il s'agit dans cette œuvre. Aline, si elle était née garçon, n'aurait pas

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 251.

¹⁷⁸ Simone de Beauvoir, *L'Invitée*, Paris, Gallimard, « Folio », 1943, p. 503.

¹⁷⁹ Dans cette œuvre, Simone de Beauvoir dévoile le triangle amoureux qui s'était formé entre Jean-Paul Sartre, Olga Kosackiewicz et elle-même. Le roman s'achève sur le meurtre de Xavière par sa rivale, Françoise, à laquelle l'auteure s'est clairement identifiée. Signalons que l'œuvre est d'ailleurs dédiée à Olga. *L'Invitée* paraît la même année que la pièce de Jean-Paul Sartre *Les Mouches* (pièce composée pour Olga Kosackiewicz dont le nom de scène est « Olga Dominique » ; ce faisant, Beauvoir place les femmes dans un contexte similaire à celui d'Oreste : le meurtre existentiel).

¹⁸⁰ Pascal Fugier, « Appel à communication : Formes, figures et représentations des faits de déviance féminins », in *Revue Interrogation*, Clermont-Ferrand, Université de Clermont-Ferrand, 2008, disponible sur <http://www.revue-interrogations.org/contrib.php?ID=15> (page consultée le 3 décembre 2011).

eu à refouler ses pulsions... Notons néanmoins qu'il lui aurait sans doute fallu en refouler d'autres.

Auteures québécoises de langue française

Le roman *Les Enfants du sabbat* repose sur un phénomène de dédoublement, comme nous l'avons vu précédemment dans le traitement de l'espace et du temps. Les deux *alter ego* de Julie finissent par se rencontrer et, dans ce face-à-face entre Soi et Soi, se joue l'identité du personnage. La confrontation entre le Moi-enfant et le Moi-adulte révèle les incohérences et les fragilités de l'être. La petite fille adresse de durs reproches à l'adulte : « Tu me ressembles comme une goutte d'eau. Tu es moi et je suis toi. Et tu fais semblant d'être une bonne sœur¹⁸¹ ! » Ce faisant, l'auteure souligne l'unicité des deux Julie, qui bien que séparées corporellement, du fait des notions de temps et d'espace, se trouvent semblables, le genre fantastique permettant ces voyages astraux :

Sœur Julie n'a jamais éprouvé moins de distance entre elle et la petite fille. Toute frontière abolie, voici que je retrouve mon enfance. Aucune résistance. Je m'ajuste à sa chair et à ses os. Je me réchauffe à la source de ma vie perdue, pareille à une chatte ronronnante s'installant près du feu¹⁸².

Dans cet extrait, les deux corps, celui de l'enfant et celui de l'adulte, « s'ajustent » parfaitement. Ce terme est directement lié au champ lexical du vêtement, auquel le corps féminin est ici assimilé : l'identité « s'endosse » au sens premier.

Pour Flora Fontanges, dans *Le Premier jardin*, le dédoublement se fait par la diégèse. « Somme de toutes les femmes », le personnage se démultiplie en fragments au travers de l'Histoire. La saisie par l'extérieur de son propre corps lui permet de projeter son histoire personnelle :

La fausse grand-mère raconte si bien les dessus et les dessous de la famille Eventuel, évoquant son enfance et sa jeunesse, celle de ses père et mère, remontant jusqu'au premier jour de la colonie [...]. La petite fille, sans père ni mère, assise aux pieds de la vieille dame souhaite très fort s'approprier l'arbre des Eventuel, comme on s'empare de son propre bien dérobé par des voleurs, dans des temps obscurs d'injustice extrême¹⁸³.

¹⁸¹ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, op. cit., 1975, p. 32.

¹⁸² *Ibid.*, p. 38.

¹⁸³ Gabrielle Roy, *Le Premier jardin*, op. cit., 1950, p. 124.

Bien évidemment, cette petite fille désigne Flora Fontanges, orpheline adoptée. Apparaissant fort tard dans le récit, son histoire se trouve enchâssée à d'autres, toutes écrites à la troisième personne du singulier. La focalisation externe permet au narrateur, ou à la narratrice, omnisciente de dupliquer l'image de Flora à l'infini.

Auteures suisses de langue française

Quel dédoublement plus significatif et plus réflexif que celui qu'offre le genre du journal intime ? *Jette ton pain* d'Alice Rivaz joue la tension entre *vie vécue* et *vie écrite*, la seconde cherchant bien évidemment à saisir la première. La diariste du roman, Christine Grave, ne rédige que deux entrées à son journal, mais de ces seules dates prendra forme la totalité de son existence : de ses souvenirs à ses rêves futurs. C'est ici le regard sur soi qui permet la préhension de Soi : elle agit dans un premier temps puis, par le biais de l'écriture, elle « s'agit » elle-même :

Le *moi* ne peut parler de lui-même que sur le mode du manque : manque d'être, manque d'existence. Le dédoublement ne laisse que deux instances face à face : un *moi* corporel voué au temps, et un regard immatériel intemporel ; entre elles deux ne peuvent que s'instaurer des rapports de distances, d'altérité et de déchirement¹⁸⁴.

C'est justement l'invention du Soi qui est mis en œuvre dans ce « roman » d'Alice Rivaz qui, à ce titre, mérite mal sa dénomination romanesque. À la différence des Journaux intimes tels que ceux des auteurs littéraires, la mémoire y joue un rôle prégnant et organisateur. Cette mise en abîme du genre permet à la manière d'une autobiographie de revenir sur Soi. Béatrice Didier relève que « les journaux féminins réussissent ce paradoxe d'être souvent en référence permanente à d'autres êtres, tandis que le journal masculin est habituellement une quintessence d'égoïsme¹⁸⁵ » ; si cette affirmation repose sur une visée extrêmement polémique, elle s'applique en revanche à celui tenu par le personnage de Christine Grave qui s'attache à se décrire en lien avec le monde qui l'entoure :

Non, à cette époque, elle n'aurait pas supporté de vivre sans Puyeran, de même quelques années plus tard, et encore quelques années plus tard, alors qu'un jour... Mais à ce moment-là, oui, elle est déchirée par l'attente, par la passion incontrôlée, la jalousie, par l'impossibilité de le voir seul aussi longtemps et commodément qu'elle l'eût désiré, elle brûle du désir de se

¹⁸⁴ Michel Braud, « Le Dédoublement dans le journal intime après la Seconde Guerre mondiale : L'Exemple du *Journal I* de Charles Juliet » in Gabriel Pérouse (dir.), *Doubles et dédoublements en littérature*, Université de Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995, p. 247-248. L'auteur souligne.

¹⁸⁵ Gabriel-A. Pérouse, *Doubles et dédoublement en littérature*, Saint-Étienne, Université de Saint-Etienne, 1995, p. 247.

« donner à lui », selon l'expression consacrée d'alors – plus tard, les mœurs et le vocabulaire ayant évolué lui en ont fait choisir d'autres, plus imagées et plus concrètes¹⁸⁶.

Cette forme, très spéciale, de traitement littéraire de l'intime provoque inévitablement la réflexivité de l'écriture. Dans une volonté de rupture avec les contraintes sociales, omniprésentes, le dédoublement qui s'incarne nous semble relever d'une tentative d'échapper à ces mêmes dynamiques. Relevons que ce genre littéraire fut longtemps considéré comme l'apanage des femmes. L'espace du journal fonctionne sans destinataire, seul son auteur est amené à y avoir accès, pourtant, comme le souligne Béatrice Didier dans *Le Journal intime* (1976) « Le diariste est deux : il est celui qui agit et celui qui se regarde agir, et qui écrit [...], c'est que le diariste est perpétuellement à la fois sujet et objet de son discours¹⁸⁷ », ce qu'on retrouve chez Christine Grave :

Son sang ne fait qu'un tour. Elle est entièrement sous la domination de cet homme. Elle l'admire et le croit aveuglément dans toutes ses affirmations, partage immédiatement toutes ses opinions. Il est assis en face d'elle mais regarde ailleurs, alors qu'elle ne le quitte pas des yeux, lui et l'enveloppe jaune¹⁸⁸.

Ainsi, ce que Béatrice Didier a nommé le « foisonnement du moi » est l'enjeu majeur de l'œuvre rivazienne : l'écart entre les deux Christine, qui ne sont néanmoins qu'un seul et même personnage, marque l'évolution hors des contraintes imposées par l'extérieur. À la lecture, les deux parties du Journal se connotent différemment : si la première entrée tend à décrire un monde intérieur en tension, presque au point de rupture, la deuxième recèle l'émancipation. De la sorte, le journal procède du miroir en cela qu'il fige, en des instantanés, des portraits qu'il est possible de juxtaposer.

Cela dit, ne nous laissons pas leurrer par l'utilisation de ce genre littéraire pour figurer le dédoublement intérieur que le lecteur découvre dans une même œuvre : si le « vrai » journal intime est forcément incomplet et / ou inexact, le journal de Christine Grave, du fait qu'il soit une mise en abîme du genre, tend à recouvrir l'ensemble des événements.

¹⁸⁶ Alice Rivaz, *Jette ton pain*, op. cit., 1979, p. 218-219.

¹⁸⁷ Béatrice Didier, *Le Journal intime*, Paris, P.U.F., 1976, p. 9.

¹⁸⁸ Alice Rivaz, *Jette ton pain*, op. cit., 1979, p. 68.

L'Hybridation avec les éléments naturels

Les *cultural Studies* ont très largement investi le terme d'hybridité qui est devenu un concept commun à de très nombreux domaines des Sciences humaines, que ce soit en littérature, en sociologie ou encore en sciences du langage. Relevant des croisées, des charnières, cette notion a connu un essor important à partir de 1990 et s'attache non seulement aux lieux de jonctions, de croisements et de rencontres, mais aussi aux spécificités de chacun des éléments. Au niveau des hybridations littéraires, nous nous attacherons ici à celles qui mettent en scène les corps textuels.

Commençons par le lieu commun qui consiste à affirmer que l'imitation est différente du réel, en cela elle se fait le reflet de la réalité. Depuis la Renaissance, l'imitation est passée de la réécriture à la création, qui amène le roman à une véritable réflexion sur le monde, et non plus à un simple reflet. Daniel Cohn et David Trémolières précisent dans leur article encyclopédique quant à l'imitation :

On utilise le terme de « jeu » pour décrire ce qu'accomplit l'acteur par les gestes et les paroles. La *mimesis* est, elle aussi, un jeu par lequel le vivant se développe, apprend et enseigne. La fonction cognitive de la *mimesis* est, dans cette perspective, évidente. L'exercice inventif qui conduit, par toutes sortes de moyens, à une représentation dotée de réalité, est un vecteur d'intelligibilité tant pour celui qui imite que pour celui qui est en position de récepteur de la performance¹⁸⁹.

Les représentations ainsi construites tendent donc à être perçues comme complexes. Dans notre perspective d'étude, il ne s'agit pas tant de s'attacher aux imitations parfaites, comme cela était le cas dans la compréhension classique de la *mimesis*, mais d'analyser l'hybridation d'une partie ou d'un ensemble d'éléments avec le corps féminin, qui dès lors accède à un autre niveau de signification, tout en abandonnant une quelconque idée de vraisemblance ou d'imitation conforme du réel. Le lecteur assiste à une rupture de l'illusion romanesque ; l'imitation n'existe plus en tant que reproduction, elle devient production à part entière, création originale. De telles hybridations placent les images représentées dans le champ du non-figuratif, l'abstraction. Ce type de procédés amène à ouvrir « la voie à une intellection du pouvoir de fiction de l'imitation ». Dans ce cadre, les interrogations propres aux Arts visuels soulèvent un questionnement valable pour les Sciences humaines :

¹⁸⁹ Daniel Cohn, François Trémolières, « Imitation, esthétique » in *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], disponible sur <http://www.universalis-edu.com/scd-proxy.uha.fr:2048/index.php?id=...> (page consultée le 10 mai 2010).

Le paradoxe de l'imitation tient à la supposition du référent, car toujours se pose la question de savoir ce que l'image imite au juste, en regard d'un modèle « absolu », idéal, divin ou « relatif », extrait d'une réalité comme l'un de ses aspects possibles. Devant cette difficulté peut-être insoluble, les exigences de l'interprétation se porteront nécessairement sur la définition d'un point de vue : d'où voir l'image ? D'où constituer le langage qui pourra l'éclairer, théoriquement et conceptuellement¹⁹⁰ ?

Le *topos* de l'image se place ainsi au cœur de notre réflexion : la représentation psychique obtenue par l'hybridation de plusieurs éléments amène à repenser la différence des sexes. La difficulté à saisir le *Féminin* est compensée par le recours à un nouvel imaginaire. Le corps féminin, dépeint comme hybridé, métissé, est donc littéralement empli d'altérité(s) par les auteures. Ces éléments autres permettent de dire et donc de faire exister le *Féminin*, en cela qu'ils se rattachent au grand Autre lacanien qui « est le lieu de la parole [...] le lieu du signifiant. [...] le lieu du manque à être¹⁹¹. » Le corps devient le lieu du dialogue en même temps qu'il le rend possible, « l'écriture commence là où la parole devient impossible¹⁹². » Cette notion de « grand Autre » lacanien, bien qu'ardue à définir, peut être saisie comme « cette autorité désincarnée, construite par le sujet, donnant valeur et sens à ses actions¹⁹³ » :

Le sujet naît au monde du langage et des normes sociales comme à un monde qui, antérieur à lui, détermine ce qu'il lui sera possible de dire, mais aussi de penser. Héritier d'un régime et d'un système symbolique qui le dépasse et dont il ne connaît ni le sens ni l'origine, le sujet en vient à présumer que le monde possède une cohérence qui lui échappe. Le sujet ne peut accepter de n'être que le fruit d'une contingence : le monde doit bien vouloir dire quelque chose. Aussi le sujet en vient-il à s'adresser à ce principe organisateur, souvent inconsciemment. Parfois, tente-t-il de se plier à ce qu'il présume être des exigences (morale, valeurs) et parfois tente-t-il plus dramatiquement d'obtenir une réponse morale à ses actions¹⁹⁴.

Dans cette quête du sens, née de l'angoisse insoutenable d'une solitude sans fin, ontologique, le grand Autre se fait garant de l'unicité et de la signification du sujet. L'expérience physique que le sujet féminin a de son propre corps prend sens grâce au recours à l'hybridation, qui en qualifie et en spécifie les différents aspects ; tel un palimpseste, le corps féminin, pour prendre littéralement corps, se constitue de plusieurs strates, de différentes natures, même si l'énigme de sa nature subsiste. Les différentes hybridations construisent la réflexion sur le corps féminin : la singularité de l'identité est réfutée au profit

¹⁹⁰ Agnès Minazzolli, « Image » in *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], disponible sur <http://www.universalis-edu.com/scd-proxy.uha.fr:2048/index.php?id=...> (page consultée le 15 février 2011).

¹⁹¹ Jacques Lacan, *Les Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 253.

¹⁹² Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, op. cit., 1993, p. 367.

¹⁹³ Jacques Lacan, *Écrits*, op. cit., 1966, p. 627.

¹⁹⁴ Maxime Coulombe, « Le secours de la fiction », in *Jeux et Enjeux*, Strasbourg, Université de Strasbourg, *Revue des Sciences Sociales*, n° 45, 2011, p. 98.

d'un corps-texte, se faisant le support des identités plurielles de l'être. Sans chercher à réduire ou à négliger l'importance de la culture dans laquelle ces images du corps sont produites, notre propos est de souligner l'enjeu identitaire de telles représentations. Le philosophe Hyppolite Taine précisait déjà l'aspect cognitif des Arts :

Nous avons cru d'abord que son but [de l'art] est d'*imiter l'apparence sensible*. Puis, séparant l'imitation matérielle de l'imitation intelligente, nous avons trouvé que, ce qu'il veut reproduire dans l'apparence sensible, ce sont les *rapports des parties*¹⁹⁵.

En ce sens, le concept d' « étranger » doit donc être envisagé comme fondateur de cette démarche d'hybridation, dans laquelle le Soi est naturellement constitué du Différent qui est inscrit et souligné par la littérature. Le philosophe Paul Ricoeur souligne que paradoxalement « ce qui est étrange dans l'étranger, c'est qu'il n'est pas moi¹⁹⁶. » Ainsi, dans l'unicité et l'intégrité qui constituent l'identité et le corps féminin, le fait de greffer un élément d'une « autre » nature (différent) permet de saisir une nouvelle dimension de l'identité – qui ne saurait, dès lors, être comprise comme unique ou figée. Paul Ricoeur parle d'une :

Sorte de place vide. Nous savons à quoi nous appartenons, mais nous ne savons pas qui sont les autres chez eux. C'est seulement par une sorte de choc en retour que nous nous sentons nous-mêmes étrangers, sur le mode de l'étrangeté de l'étranger... et donc permet de traiter positivement la pluralité humaine comme quelque chose d'indépassable¹⁹⁷.

« Place vide » pour désigner l'étranger, vide qui est présent en Soi et qui peut donc être comblé par du Différent. L'imitation textuelle d'éléments étrangers pour faire signifier le *Féminin* dans sa corporéité intègre l'Altérité au Moi : cette appartenance à un nouveau « genre / espèce » redéfinit l'identité. Se pose donc la question de la nature de l'élément qui s'intègre au corps féminin : les clivages traditionnels sont dépassés par la Littérature, aboutissant ainsi à la création de nouvelles images. Jacques Derrida souligne l'importance à accorder à l'imitation :

La productivité pure et libre doit ressembler à celle de la nature. Et elle le fait précisément parce que, libre et pure, elle ne dépend pas des lois naturelles. Moins elle dépend de la nature, plus elle ressemble à la nature. La *mimesis* n'est pas ici (chez Kant) la représentation d'une chose par une autre, le rapport de ressemblance ou d'identification entre deux étants, la reproduction d'un produit de la nature par un produit de l'art. Elle n'est pas le rapport de deux

¹⁹⁵ Hyppolite Taine, Guillaume de Bertier de Sauvigny, *Philosophie de l'art*, Genève, Slatkine, « Ressources », n° 102, 1980 [E.O. 1909], p. 41.

¹⁹⁶ Paul Ricoeur, « L'étrangeté de l'étranger », in *Le Nouvel Observateur*, Les Grandes questions de la philosophie, hors-série n° 32, 1998.

¹⁹⁷ *Ibid.*

produits mais de deux productions. Et de deux libertés. L'artiste n'imité pas les choses dans la nature, ou si l'on veut dans la *natura naturata*, mais les actes de la *natura naturans*, les opérations de la *physis*. Mais puisqu'une analogie a déjà fait de la *natura naturans* l'art d'un sujet auteur et, on peut même le dire, d'un dieu artiste, la *mimesis* déploie l'identification de l'acte humain à l'acte divin. D'une liberté à une autre¹⁹⁸.

Outre le *Masculin*¹⁹⁹, en tant que double androgynique, c'est la matière organique naturelle qui vient compléter le corps féminin. Dans ce champ non-figuratif de l'image, ce procédé stylistique tend à lier corps et imaginaire. En effet, Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* tend à définir les régimes d'images qui sous-tendent l'imaginaire. Les couples des oppositions binaires, masculin / féminin, nature / culture, mélioratif / péjoratif, etc., rattachent le *Féminin* à la nature, alors que le *Masculin* se placerait du côté de la culture. Les hybridations qui allient environnement et corps féminin tendent à renforcer cette représentation. Deux procédés stylistiques antagonistes et complémentaires peuvent être relevés dans notre groupement d'œuvres, tous deux ayant trait à l'analogie. Le corps des femmes est affecté par une transformation en éléments naturels ; on passe donc du champ de l'animé vers celui de l'inanimé. Ce mouvement fait appel aux caractéristiques prêtées à la nature pour définir l'identité féminine.

Auteures québécoises de langue française

Dans la quête identitaire à laquelle se livre le personnage principal de l'œuvre *Le Premier jardin*, l'auteure a recours à de nombreuses métaphores visant à définir l'identité de la jeune femme. Le corps de Flora Fontanges sera, tour à tour, dépeint sous différents traits. Il en découle une impression de polymorphisme de l'héroïne : ces différentes mutations, résultats de fusions entre le corps féminin et une altérité, montrent la difficulté de l'héroïne à saisir sa propre identité, non seulement au niveau corporel mais aussi au niveau psychique. Par ailleurs, Anne Hébert se sert de la figure de l'analogie pour mettre en images l'état d'esprit de son personnage. Paysage et corps ne font plus qu'un : « à tant regarder le fleuve, elle a le regard vague, ne peut plus trier ses images et se laisse envahir par tout ce qui passe et repasse au loin et tout près, sur l'eau et dans le port et jusque dans sa mémoire²⁰⁰. »

La jeune femme du *Premier jardin* devient un double, une imitation, du fleuve dont elle incorpore les caractéristiques, le ressac la gagne et fait couler sa propre mémoire. Ce

¹⁹⁸ Jacques Derrida, « Economimesis », in *Mimesis Désarticulations*, Paris, Flammarion, 1974, p. 67.

¹⁹⁹ Voir ci-*Infra*, « L'androgynie », p. 138.

²⁰⁰ Anne Hébert, *Le Premier jardin*, op. cit., 1988, p. 89.

dédoublément de Flora, qui est à la fois un être solide et liquide permet de saisir son état d'esprit. Corps et esprit ne font plus qu'un ; elle est, toute entière, aspirée vers un changement d'état. Cette métaphore se retrouve plus tard dans le texte, mais connotée cette fois d'un aspect plus sombre et plus funeste :

Elle s'attache à la nuit comme si c'était sa propre demeure. Le noir de la nuit l'entoure, lui passe sur la face, sur le corps, opaque et visqueux, pénètre ses veines, change en ténèbres la source vermeille de son cœur. Flora Fontanges est hantée, devient elle-même la nuit profonde, ouverte et visitée²⁰¹.

La pénétration des éléments étrangers est dépeinte comme une perte d'intégrité, la violence de cette intrusion en est d'autant plus dangereuse. L'altérité s'insinue en elle et surtout s'incorpore et se mêle à son unicité, la pervertissant du même coup, ce phénomène de changement inquiétant et subtil rappelle, bien évidemment, la notion freudienne de la *Unheimlichkeit*. Nous concluons donc cette sous-partie sur le constat du changement d'état que la réification opère, changeant la nature-même de l'être. En modifiant le corps, c'est l'individu tout entier qui est altéré. Sans être réellement mécanique, Anne Hébert évoque un corps qui se fait la cartographie physique du Moi psychique ; ce qui corrobore notre hypothèse de départ : « Le Code civil n'empêche rien du tout. Inutile d'étudier la loi, puisqu'on vit déjà hors la loi, dans des régions violentes de soi où le désir est seul maître²⁰². »

Ce corps apparaît comme inconnu de sa propriétaire, certaines régions restant inconnues, *terra incognita* internes, et *a priori* hors du champ d'exploration car elles sont régies par les pulsions. Dans *Le Premier jardin*, et suivant un système de réciprocité, les éléments se personnifient et s'assimilent à de l'humain : l'auteure personnifie les éléments environnementaux, qui prennent ainsi corps – au sens premier du terme. L'image de la mer se fait récurrente dans le texte, où bien sûr, on entend la « mère ». Les images utilisées faisant appel à une hybridation avec des éléments environnementaux connotent aussi négativement le corps, qui n'est alors envisagé que sous sa fonction d'enveloppe de l'âme. Dans *Le Premier jardin*, le corps de Flora est dénié et dévalorisé au profit d'une magnification de celui de ses propres rôles. Si la vraie Flora « sans défense, semble s'extraire à grand peine d'un tas de bois mort²⁰³ », ses doubles quant à eux sont dépeints comme magnifiques et grandioses.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 133.

²⁰² *Ibid.*, p. 119.

²⁰³ Anne Hébert, *Le Premier jardin*, op. cit., 1988, p. 47.

Si rien de tel n'affleure dans le roman *La Petite poule d'eau*, ce dernier se déroule intégralement dans un cadre naturel où l'Homme vit en osmose avec la nature ; ce retour vers un environnement naturel apparaissant, nous l'avons évoqué précédemment, comme une voie d'émancipation qui peut dès lors s'épanouir et se déployer. Nous ne trouvons que peu d'occurrences de ce phénomène dans *La Montagne secrète*, mais les images qui y sont dépeintes nous semblent explorer ce *topos* magnifiquement : Pierre s'enfonçant profondément dans le Nord canadien retrouve peu à peu sa sérénité avec ce contact prolongé avec la nature, « Puis, sur ces rives cessa de retentir la voix humaine [...]. En une immense et solitaire région il parut. Et quoiqu'il fût brisé du regret de ses liens humains, son âme lui sembla ici se reposer comme auprès du cœur sauvage de ce monde²⁰⁴. » Le retour à la civilisation sera un véritable crève-cœur, mais l'homme revient empli de la nature :

À propos de tout, à propos de rien, le petit arbre du Nord venait se placer en son esprit. Il se demandait pourquoi il y pensait tant, pourquoi celui-là seul émergeait de la forêt infinie qui s'étend à l'ouest du Canada presque jusqu'au delta du Mackenzie. [...] Le chant si lointain de son feuillage revenait en son souvenir. *Il s'identifiait presque à cet arbre*²⁰⁵.

L'identification sera complète dès lors qu'il passera à la métamorphose : « un homme-arbre, poussé en hauteur, dont l'épiderme usé, fendillé, asséché, était l'écorce²⁰⁶. » Ainsi, Pierre Cardorai a incorporé le paysage de son voyage qui devient partie intégrante du Moi ; se faisant, Gabrielle Roy fait de la nature un élément identitaire fort, qu'il s'agit de retrouver par le biais d'une quête, hautement porteuse de sens créatif.

Auteures suisses de langue française

La sexualité apparaît comme le tabou premier, ce qui doit être passé sous silence. Jacques Lacan, dans ses travaux sur l'interdit, définit ce dernier par le biais de l'étymologie – *interdicere* en latin – i.e. « ce qui est dit entre [les lignes] ». À cet égard, les images du corps hybridé avec la nature permettent de contourner le tabou en le laissant entre-apercevoir / entre-dire. La réification apparaît aussi à un niveau plus personnel, en métonymisant les personnages féminins à un simple organe sexuel. Dans la nouvelle « La Demoiselle sauvage » du roman éponyme, le traitement littéraire de la sexualité se fait sur un mode en rapport avec la nature – ce *topos* prégnant de l'écriture de Corinna Bille fera l'objet

²⁰⁴ Gabrielle Roy, *La Montagne secrète*, op. cit., 1961, p. 63.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 143. Nous soulignons.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 168.

d'une étude *infra* (p. 301) – « Elle avait un ventre tendre, prêt à s'ouvrir²⁰⁷. » Pourtant, dans cette même nouvelle, l'accès à la sexualité entre les deux personnages n'interviendra que tardivement, au moment où il devient clair que leur amour est vain :

Elle crut d'abord à un reflet des flambeaux, mais il fut à nouveau très pâle. Elle en resta saisie. « M'aime-t-il vraiment ? » A minuit, quand il prit congé d'elle, il avait encore ce visage à moitié démolì, ce bizarre pli barrant la joue et une traînée rougeâtre²⁰⁸.

Relevons la tournure passive pronominale « s'offrir », le corps est ramené au rang d'objet, et l'incise entre guillemets illustre ce propos en la dépeignant comme inconsciente de ses propres agissements. L'écriture de Corinna Bille est à cet égard particulièrement intéressante car l'auteure suisse narrativise les descriptions de la nature qui, dès lors, échappe à la *Mimesis* au sens barthésien du terme (code de représentation) : l'auteure ne tend pas à la reproduction fidèle du réel, mais à hausser le rôle du paysage à celui d'actant à part entière, et non plus à le traiter comme un décor de l'histoire. La nouvelle « Emerentia 1713 » recouvre un genre d'hybridation tout à fait particulier : la jeune fille est assimilée à la nature et aux éléments naturels – réels ou imaginaires – « elle est faite de la même invariable et surprenante texture que la nature²⁰⁹. » La nature elle-même est personnifiée :

Emerentia ne donnait aucun ordre aux arbres, mais il est vrai qu'elle les considérait comme des personnes vivantes. Leurs rameaux, pour elle, étaient des bras ; leurs trous creusés par les oiseaux des yeux, des bouches ; et le vent dans leurs ramures, des voix²¹⁰.

Notons d'ailleurs que Corinna Bille déclara « quand je commençais à écrire, à l'âge de quinze ans, ce fut elle, la nature, mon Premier personnage²¹¹. » L'enfant retourne à la nature à sa mort, même le lent processus d'agonie la renvoie vers un état naturel primal ; les traces textuelles de cette ultime métamorphose vont en s'accroissant jusqu'au décès de la fillette : « Elle respire avec joie l'odeur fraîche et putride du limon, elle en avale toute une poignée. Emerentia s'est enfouie dans les entrailles maternelles. Qui la bordent, se glissent dans son cou, entre ses mains, ses jambes²¹². » La fusion entre le corps féminin et la terre amène à lier les deux *topoi* dans une même image. L'image païenne de la Terre mère (Gaïa, Pachamama) ramène Emerentia dans une lignée féminine ; privée de sa mère, morte en couches, et haïe de

²⁰⁷ Corinna Bille, *La Demoiselle sauvage*, op. cit., 1974, p. 20.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 31.

²⁰⁹ Corinna Bille, *Deux passions*, op. cit., 1979, p. 29.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 32.

²¹¹ Christiane Makward, *Corinna Bille. Le vrai conte de ma vie*, Lausanne, Empreintes, 1992, p. 46.

²¹² Corinna Bille, *Deux passions*, op. cit., 1979, p. 69.

sa belle-mère, la jeune fille ne trouvera de matrilinearité que dans la mort. Cette idée de métamorphose se retrouve aussi dans la deuxième partie de l'œuvre :

Mais s'il y avait en moi tant de limbes et de brouillard, emmaillotant mon âme comme un cocon, c'était sans doute pour mieux me permettre de prendre conscience de la chrysalide que j'étais en train de devenir. Les sentiments comme les paysages émergent toujours plus nets, plus colorés, plus intenses, des nuées qui les enveloppent²¹³.

La métaphore de la chrysalide explicite la mutation de la jeune fille. De même, la figure de la personnification permet, elle aussi, d'aborder la sexualité en échappant au tabou et à la censure. Dans « L'envoutement » de Corinna Bille, l'héroïne « désira être un arbre et porter Théodore ainsi au centre d'elle-même²¹⁴ » ; ainsi que dans « Le Lieu » :

Mais en vérité, elle se laisse vivre de plus en plus voluptueusement et insoucieusement, de plus en plus, elle s'incorpore à l'eau, à la lumière, au sable, aux galets, se sentant aimée de l'eau, de la lumière, du sable, des galets. Oui, amalgamée à eux, diluée en eux, amoureuse d'eux, se fichant de tout le reste²¹⁵.

Cette osmose entre l'être corporel et la totalité de l'environnement confère à cet extrait une véritable sensualité. Ainsi, le corps, de par sa fusion avec des éléments étrangers, permet de passer outre les résistances psychiques. Par le biais de l'écriture, il s'inscrit dans le texte en (re)liant le Moi psychique et le Monde sensible.

La Désincarnation

La perte pure et simple du corps physique serait l'ultime étape du processus de fusion, des hybridations, mises en scène par nos auteures. Notre hypothèse dans cette sous-partie repose sur le fait que cet état paroxystique de disparition de l'enveloppe corporelle et, à travers elle, de l'être psychique, apparaît en réaction à une réalité devenue insupportable. Au contraire des hybridations, qui mettent l'accent sur les croisements, sur les métissages des éléments, la désincarnation tend à nier la stabilité des corps féminins et, ainsi, à souligner une forme d'impuissance et de fragilité.

Il nous semble que cette logique de pensée s'inscrit en complément, et non en opposition, du morcellement corporel dont elle marque une forme d'aboutissement ultime :

²¹³ *Ibid.*, p. 122.

²¹⁴ Corinna Bille, *La Demoiselle sauvage*, op. cit., 1974, p. 122.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 187.

non unifiés par l'imaginaire, les fragments tendent à poursuivre leur disjonction jusqu'à arriver à la rupture identitaire. Nous nous attacherons ici à montrer quel(s) niveau(x) de significations sont affectés par ce phénomène.

Auteures algériennes de langue française

Il est intéressant de constater que les femmes aussi cherchent à *gommer* leur propre corps. Ce phénomène passe par un morcellement corporel à l'extrême, dans lequel ce dernier se voit totalement dissout dans l'espace qui l'entoure. La *ponctualité des corps* est frappante, existant dans un *ici et maintenant* les corps féminins apparaissent extrêmement fragiles : la corporéité n'apparaît pas comme permanente. L'unité corporelle originelle se divise en plusieurs organismes qui finissent par être reconnus comme étrangers par leur ancienne propriétaire. Pourtant, le lien qui unit Temps, Identité et Corps apparaît bien présent, bien qu'il soit d'emblée perçu comme fragile.

Corps dominés, filigranés, ils apparaissent totalement soumis aux prescriptions extérieures, sociales : « un besoin d'effacement s'exerce sur le corps des femmes qu'il faut emmitoufler, enserrer, langer comme un nourrisson ou comme un cadavre²¹⁶. » Aux corps augmentés qui sont explorés par les hybridations répondent ces corps qui, effacés par le patriarcat, en deviennent support de signification. Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), Assia Djébar explicite l'effacement du corps féminin, non plus en tant que donnée biologique, mais synonyme de groupe social : « une histoire dont s'expulse l'image archétypale du corps féminin²¹⁷. » Il s'agit donc d'envisager ce dernier en tant qu'ensemble dépassant de loin la représentation littéraire du physique féminin :

le corps trouve le moyen de s'insurger. L'aphasie amoureuse qui frappe la narratrice [de *L'Amour, la fantasia*] en est la démonstration. Celle-ci développe une fonction de résistance, soit à l'égard des mots prononcés ou écrits en français, soit contre le regard du voyeur. Le corps n'est alors plus simplement un miroir qui réfléchit la douleur et le malaise ; il peut se muer en agent actif de transformation²¹⁸.

Certes, les corps féminins apparaissent absents ou, pour le moins, effacés de l'espace social, comme nous avons pu le voir lors le traitement du masque, mais les évocations du corps dans *L'Amour, la fantasia* apparaissent dès lors que l'auteure aborde l'écriture : à défaut

²¹⁶ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 203.

²¹⁷ Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Des femmes, 1980, p. 160.

²¹⁸ Anna Rocca, *Assia Djébar. Le corps invisible : voir sans être vue*, thèse de Doctorat, p. 70, disponible sur etd.lsu.edu/docs/available/etd-0522103-115259/.../Rocca_dis.pdf (pages consultées le 10 janvier 2012).

de corps physique reste le corps en tant que support du texte. L'extrait suivant, malgré le *hiatus* apparent entre la première phrase et le développement, met en scène le corps en tant que métaphore de l'auteure qui subit une chute morale en se dévoilant publiquement :

L'écriture est dévoilement, en public, devant des voyeurs qui ricanent... Une reine s'avance dans la rue, blanche, anonyme, drapée, mais quand le suaire de laine rêche s'arrache et tombe d'un coup à ses pieds auparavant devinés, elle se retrouve mendicante accroupie dans la poussière, sous les crachats et les quolibets²¹⁹.

Ainsi, il nous semble que la désincarnation des personnages féminins ouvre la voie / voix vers des *topoi* récurrents non seulement à *L'Amour, la fantasia*, mais aussi à l'œuvre djebarienne : l'écriture et la voix, en cela que l'acte d'écriture produit une trace corporelle, désincarnée donc, de la voix de l'auteure. Anna Rocca relève dans sa thèse intitulée *Assia Djebar. Le corps invisible : voir sans être vue* que « Le Clézio soutient que, dans l'œuvre de Djebar, le corps n'apparaît pas dans toute son évidence. Il n'est pas placé délibérément au centre de ses textes, comme l'ont fait par exemple, dans la même période, les auteures françaises promotrices de l'écriture féminine²²⁰. » Le *corps*, pris dans une acception plus large, donne à voir l'éclatement et la désintégration des identités ; dans la postface de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, roman qui nous semble laisser la plus grande place au traitement du corps, nous trouvons l'exemple le plus violent et, de fait, le plus significatif :

Il s'agit de se demander si les porteuses de bombes, en sortant du harem, ont choisi par pur hasard leur mode d'expression le plus direct : leurs corps exposés dehors et elles-mêmes s'attaquant aux autres corps ? En fait elles ont sorti ces bombes comme si elles sortaient leurs propres seins, et ces grenades ont éclaté contre elles, tout contre. Certaines d'entre elles se sont retrouvées avec des sexes électrocutés, écorchés par la torture.²²¹

Là aussi, le dévoilement dépasse celui de l'écriture pour atteindre l'exposition au regards du colonisateur, qui les ont amenées à entrer de plain-pied dans la résistance. Néanmoins, cet acte patriotique demeure transgressif, et le champ lexical de la sexualité utilisé par l'auteure tend à mettre en parallèle l'exhibition sexuelle et les actes terroristes, tous deux répréhensibles. Le corps se fait la représentation de la condition féminine, son absence ou son effacement amenant paradoxalement des réflexions quant à l'écriture et aux constructions identitaires.

²¹⁹ Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 204.

²²⁰ Anna Rocca, *Assia Djebar. Le corps invisible : voir sans être vue*, thèse de Doctorat, p. 78, disponible sur etd.lsu.edu/docs/available/etd-0522103-115259/.../Rocca_dis.pdf (pages consultées le 10 janvier 2012).

²²¹ Assia Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., 1980, p. 163.

Dans *Les Enfants du sabbat*, le *topos* principal de la religion influe, de fait, sur la place du corps dans la liturgie chrétienne qui proscriit et régule sa visibilité. Il est frappant de constater l'importance des descriptions rituelles dépeintes par Anne Hébert ; en miroir du culte chrétien sont très précisément décrits les rites sataniques, auxquels les deux protagonistes principaux – Julie et Joseph – ont bien malgré eux pris part : « Adélard et Philomène se tiennent près de l'autel. Le petit garçon et la petite fille à leurs pieds, en guise de servants de chœur²²². » Les codes sont renversés tout en étant, de fait, respectés, de manière à ce que « les psaumes (soient) scandés en même temps qu'il y (ait) profanation²²³ » :

Tandis qu'Adélard éventre, écorche, étrié le cochon de lait pour le faire cuire.

Hoc est enim corpus meum.

Il s'est produit une grande confusion dans la chapelle du couvent. L'ordre des paroles de la consécration a été inversé²²⁴.

Si Adélard apparaît comme l'exécuteur, c'est bien une femme, la mère des deux enfants, qui préside au cérémonial. À l'instar de la religion monothéiste, elle sanctifie la nourriture en précisant que : « Ceci est ma chair, ceci est mon sang²²⁵. » Néanmoins, le « cannibalisme » religieux est perçu comme une réelle menace par les enfants qui, de fait, « craignent d'être mangés et bus²²⁶ », c'est-à-dire l'annihilation corporelle. Née du complexe de dévoration, la peur de voir détruite sa propre existence s'inscrit comme omniprésente dans le texte hébertien, les personnages retournant contre eux-mêmes la violence, la religion devenant le prétexte rêvé à des actes autopunitifs : « Que je forme une croix, bien droite, avec tout mon corps endolori²²⁷ ! » ; ce modèle sacrificiel, au demeurant masculin, est clairement interrogé par l'auteure car il pose la souffrance et la pénitence en modes d'« être au monde », la chair étant continuellement châtiée :

²²² Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, op. cit., 1985, p. 37.

²²³ Ruth Major, « Kamouraska et *Les Enfants du sabbat* : faire jouer la transparence », in *Voix et Images*, vol. 2, n° 3, p. 467.

²²⁴ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, op. cit., 1975, p. 43.

²²⁵ *Ibid.*, p. 36.

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ *Ibid.*, p. 26.

Notons que le motif chrétien de la Croix est récurrent aux romans d'Anne Hébert, « À quoi penses-tu donc, là, à mes côtés ? Assis par terre sous les pins. Le torse cloué à un arbre. Comme un crucifié. » (*Kamouraska*, p. 146.).

Quel Dieu barbare, lui-même victime et complice, cloué sur la croix, ose proclamer que la souffrance est précieuse comme l'or, bonne comme le pain et qu'elle seule peut sauver le monde, l'arracher aux forces du mal et le délivrer des griffes du péché²²⁸ ?

Le corps féminin, à la fois cause et objet de souffrances, devient aussi la dénonciation de la douleur psychique, par le biais de l'automutilation, rituelle ou non. Le fait d'attenter à sa propre intégrité physique cristallise le mal-être identitaire ; le corps est volontairement torturé, se faisant ainsi le porteur des maux psychiques. Julie se verra infligée (ou s'infligera, car le doute subsiste) des stigmates dont la signification sibylline ne peut échapper au lecteur :

Sur le dessus de ses mains et à l'intérieur de ses paumes le même J majuscule est à nouveau gravé. Sous la couverture, brusquement soulevée par le docteur, les jambes et les pieds de sœur Julie apparaissent, griffes et égratignés.

– J pour Jésus, murmure la sœur infirmière, les yeux rivés sur les mains de sœur Julie²²⁹.

Si le corps apparaît bien dans cet exemple comme un *support de texte*, l'explication scripturaire est pour le moins floue, l'initiale « J » renvoyant tout aussi bien à Jésus, plaçant du même coup Julie au rang de sainte (« L'initiale sacrée n'est-elle pas là clairement inscrite sur chacune des mains de sœur Julie²³⁰ ? »), qu'à son frère Joseph, avec qui elle entretient des rapports incestueux.

Les douleurs mentales sont dérivées vers le corps, qui n'est dès lors plus qu'une enveloppe. La dualité corps / âme est donc niée – ou réduite à la vision du corps comme simple outil – l'être tout entier se trouvant dans la psyché. La « nature », psychique, diabolique de Julie en vient à altérer son enveloppe corporelle qui trahit son identité généalogique malgré ses efforts pour s'en détourner. Dès l'ouverture du roman, la jeune fille réagit corporellement aux objets chrétiens :

Je ne puis plus supporter la coiffe. Elle me brûle comme du feu. Notre mère supérieure vous le dira. Elle a vu, de ses yeux, les traces rouges dans mon cou, sur mon front et ma nuque. Cela me serre comme un étau. Des tenailles de fer terribles²³¹.

Outre ces réactions, involontaires et subies, Julie retourne contre elle toute la violence dont elle est capable. Par solidarité avec son frère Joseph, parti à la guerre, elle en vient à se mutiler volontairement, acte visant bien évidemment à attenter à son intégrité physique, mais surtout à dériver la douleur psychique vers ce qui n'est plus considéré que sous l'angle d'une

²²⁸ *Ibid.*, p. 77.

²²⁹ *Ibid.*, p. 122.

²³⁰ *Ibid.*, p. 97.

²³¹ *Ibid.*, p. 13.

simple enveloppe physique : « Sa soif atroce me brûle déjà. Je me priverai de boire. Je porterai le cilice et le bracelet à pointes [...] Me substituer à lui dans toutes les épreuves de la guerre²³². »

Les objets chrétiens, le cilice et le bracelet à pointes, sont l'apanage des extrémistes religieux, qui punissent leurs corps des pulsions humaines pour se rapprocher de Dieu. Le fait de les porter tend à nier l'humanité, au sens de *corporéité*, de l'individu et plus particulièrement celle des femmes. Objet de convoitise et de désir, le corps féminin est d'autant plus dangereux – et donc condamnable – que celui de l'homme ; ce qui est étayé dans le texte par les nombreuses mentions à sa « nature féminine coupable ». Paradoxalement, la Mère supérieure des *Enfants du sabbat*, pourtant privée de toute « consistance physique » par sa fonction et *a priori* des « appâts de la séduction », n'en apparaît pas moins être un objet de tentation : « Ses seins rebondis, sa croupe splendide, sa tête haute jaune réjouie, tenue haute, sa robe rose²³³ ». Ainsi, même les femmes qui devraient être « au-dessus de tout soupçon » sont présentées comme des tentatrices : Anne Hébert joue ainsi des codes patriarcaux en brouillant les stéréotypes qui voudraient annihiler l'existence corporelle des femmes, comme le rappelle Luce Irigaray dans *Le Temps de la différence* (1989) :

Le religieux masculin masque une appropriation qui interrompt la relation à l'univers naturel, et en pervertit la simplicité. Certes, il figure un univers social organisé par les hommes. Mais cette organisation est fondée sur un sacrifice : celui de la nature, celui du corps sexué, particulièrement des femmes²³⁴.

Le symbole chrétien de la Croix est à cet égard synonyme de souffrance : le corps du Christ apparaît crucifié, torturé et, de fait, voué à la mort physique – pour mieux renaître spirituellement. Sœur Julie mentionne son état physique où elle n'est plus que « réduite à [sa] forme de croix [...] [son] corps seul persiste [...] Toutes [ses] forces ramassées en un seul point²³⁵. » Cette concentration de l'être en un espace unique et restreint tend à souligner le lien étroit qui existe entre corps et « âme ». Dans cet exemple, la jeune femme n'est plus qu'un corps – les sévices physiques, volontaires ou non, qu'elle a subis l'ayant amenée à un état d'hébétude, qui lui permet de se fuir elle-même.

Dans *Le Premier Jardin*, le corps de Flora n'a pas d'existence propre ; il semble, au contraire, n'être que le contenant de divers rôles, chacun ayant des attentes et des

²³² *Ibid.*, p. 24.

²³³ *Ibid.*, p. 32.

²³⁴ Luce Irigaray, *Le Temps de la différence*, Paris, Paris, Livre de poche, « Biblio Essais », 1989, p. 28-29.

²³⁵ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, *op. cit.*, 1975, p. 26.

caractéristiques spécifiques. Il subit les métamorphoses les plus diverses et les plus violentes, au gré des envies et des besoins de sa légitime propriétaire, prompte à s'essayer à une nouvelle personnalité, ou d'un metteur en scène, cherchant telle ou telle apparence :

En réalité, cet homme, d'apparence anodine et fanée, est un chasseur féroce à l'affût de tout ce qui griffe, mord, abîme, délabre l'âme de Flora Fontanges. Depuis le temps qu'il rêve d'une Winnie décharnée, ligotée sur son tas de sable, étouffée lentement, grain à grain, face au public qui se pâme. [...] Il la désire cassante comme du verre, grièvement blessée, entièrement soumise à la vieillesse et à la mort²³⁶.

Dans cet exemple, la comédienne Flora Fontanges est tout entière vouée à disparaître dans le rôle de Winnie qu'elle est amenée à jouer. Comme nous l'avons vu, le personnage de Flora Fontanges est le premier support des explorations identitaires de la jeune femme. Si « hors scène, elle n'est personne²³⁷ », ses désincarnations successives, sans jamais basculer vers le genre fantastique, lui permettent de condenser le *Féminin*, elle se voit « éclater en dix, cent, mille fragments vivaces ; être dix, cent, mille personnes nouvelles et vivaces²³⁸ ». Ces incarnations multiples, qui reposent sur une désintégration unitaire, déconstruisent, à nos yeux, le mythe biblique d'Ève :

En réalité, c'est d'elle seule qu'il s'agit, la reine aux mille noms, la première fleur, la première racine, Ève en personne (non plus seulement incarnée par Marie Rollet, épouse de Louis Hébert), mais fragmentée en mille frais visages, Ève dans toute sa verdure multipliée, son ventre fécond, sa pauvreté intégrale, dotée par le Roi de France pour fonder un pays, et qu'on exhume et sort des entrailles de la terre²³⁹.

Il convient ici de signaler que « Anne Hébert a une très bonne connaissance des Écritures et de la liturgie catholique, voire protestante, et sa “fréquentation” des textes sacrés a laissé son empreinte sur son écriture qui, étant essentiellement poétique, abonde en métaphores référant à l'imaginaire biblique²⁴⁰. » Le choix des personnages incarnés par la jeune femme n'est bien entendu pas anodin, et l'auteure québécoise insiste sur la fragilité du corps du personnage de Beckett, qui apparaît comme une donnée récurrente à cette œuvre : Flora Fontanges peut être envisagée comme évanescence et manquant cruellement de consistance ; c'est bien la quête d'identités en propre, multiples, qui sous-tend l'histoire.

²³⁶ Anne Hébert, *Le Premier jardin*, op. cit., 1988, p. 69.

²³⁷ *Ibid.*, p. 9.

²³⁸ *Ibid.*, p. 63-64.

²³⁹ *Ibid.*, p. 99.

²⁴⁰ Adela Elena Gligor, *Mythes et intertextes bibliques dans l'œuvre d'Anne Hébert* [en ligne], thèse de Doctorat sous la direction d'Arlette Bouloumié et Gilles Dupuis, 2008, p. 59, disponible sur www.religiologiques.uqam.ca/22/fonteneau.pdf (page consultée le 9 mars 2012).

En écho à la dévalorisation qui touche le corps féminin, amenuisé par les métaphores, Virginia de *Deux Passions* assiste à une procession religieuse durant laquelle elle perd sa propre corporéité, elle se délite dans la contemplation de la scène religieuse : « Et je restais ainsi, dérisoirement exposée, moquée, espérant qu'à force de contempler la procession, de la prendre toute entière dans mes yeux, j'y serais dissoute²⁴¹. » Dans la nouvelle intitulée « La Demoiselle sauvage », le lecteur assiste à une même fusion du corps féminin et de l'environnement naturel qui aboutit à la matérialisation du corps de l'héroïne :

Elle dormit mal, ne mangea rien. Mais elle ne manquait pas de couvertures et des plus moelleuses, ni de chandails ; elle était même très bien sur sa couche d'herbes sèches, berçant contre elle ses souvenirs. « Une fois ». Ce soleil d'octobre irradiait une chaleur violente. Elle écoutait le bruit du torrent. Il devenait le bruit de son sang. Se réveillerait-elle un matin, exsangue et si transparente qu'on verrait le jour à travers son corps comme dans les nervures d'une feuille morte²⁴² ?

L'hybridation entre les corps, la fusion première, entre le chasseur et la jeune fille – sa proie ? – se fait par le biais du sang, fluide vital indispensable à toute vie : c'est l'élément aquatique qui assure l'assimilation des éléments – la jeune femme disparaît peu à peu, assimilée à la nature. Dans la nouvelle « L'envoutement », la jeune Marine subit l'influence d'un homme d'emblée saisi comme inquiétant. À son contact, elle se modifie : « À cette seconde-là, elle était encore jolie, mais à peine Théodore l'avait-il aperçue qu'elle commençait à s'enlaidir, atteinte d'un mal sournois. Ses traits s'altéraient et ses yeux, qui pouvaient être si clairs, se mettaient à piquer désagréablement²⁴³. » L'altération subie tient de la réaction psychosomatique (voir *infra*, p. 301), la nature du corps de Marine n'est pas stable mais se fait le reflet de l'état psychique. Le personnage voit son identité corporelle se modifier selon les rencontres, et là aussi nous assistons à des transformations qui altèrent la composante corporelle.

La demoiselle sauvage semble s'effacer peu à peu, le flot naturel du torrent et de son propre sang la vidant de toute substance. Son corps se gomme, disparaît, à la manière dont elle-même se perd. Le principe de sang comme force vitale se retrouve dans la nouvelle « La jeune fille sur un cheval blanc », nouvelle dans laquelle une jeune femme court à sa perte sous les yeux d'un ange ne pouvant rien pour elle :

²⁴¹ Corinna Bille, *Deux Passions*, op. cit., 1979, p. 121.

²⁴² Corinna Bille, *La Demoiselle sauvage*, op. cit., 1974, p. 42.

²⁴³ *Ibid.*, p. 119.

Et l'odeur surtout, l'odeur qui la prenait soudain à la gorge, cernait son corps et l'engourdisait. [...] Elle se devina un instant terriblement belle. Ses flancs se durcirent, une force tendre la submergea. Elle prit conscience du sang très fluide et pourpré qui circulait en elle²⁴⁴.

La métamorphose est palpable : la beauté ressentie influe sur la totalité de l'être. Contrairement à l'exemple précédent, la transformation apparaît ici positive et améliorative. Néanmoins, le phénomène reste similaire : la stabilité corporelle est remise en cause par l'écriture qui se fait le reflet d'une réalité, d'un ressenti psychique et personnel. La désincarnation nous paraît ici opérante car les corps se disloquent, perdent leur cohérence première au gré des expériences. On ne peut plus parler du corps féminin, mais bien des corps féminins ; la pluralité des hybridations rendant possible l'exploration du *corps textuel* qui traverse les œuvres.

Comme l'a souvent relevé la critique francophone, les romans d'Anne Hébert et de Corinna Bille présentent des caractéristiques communes particulièrement frappantes, notamment avec le recours à un *Féminin sorcier* qui vient se poser en faux face au patriarcat :

Rien d'étonnant à cela, pensait le prêtre, son grand-père s'intéressait au *Grand* et au *Petit Albert*. Lui-même, en visite chez le seigneur, les lui avait dérobés et emportés à la cure. Il lui arrivait de les lire. Il avait lu aussi avec beaucoup d'intérêt les procès de la sorcière brûlée vive le 6 avril 1652. Michée Chauderon (quel nom fatidique!) D'abord, elle avait été lapidée par des femmes et des enfants. Puis, les médecins avaient cherché sur son corps la région insensible à la douleur, en y enfonçant leurs longues épingles... Cette insensibilité est le signe d'une appartenance démoniaque. Elle avait avoué avoir vu le Malin aux Eaux-Vives en forme de gros lièvre rouge²⁴⁵.

Cet aspect de l'œuvre billienne nous paraît particulièrement frappant, en cela qu'il implique que les sorcières sont à rattacher à la nature et qu'elles apparaissent vouées à y retourner – soit par morts violentes, où elles sont brûlées, soit, et c'est le cas d'Emerentia comme nous l'avons vu avec l'étude des hybridations, par fusion avec la Terre mère. Les sorcières cohabitent également avec la chrétienté, dont elles soulignent le patriarcat ; au moment de mourir, la fillette vit apparaître :

Un Christ aux trois visages. L'un de face, entouré de deux profils identiques. Deux yeux suffisaient à l'ensemble, mais il y avait trois nez et trois bouches. Et ces trois bouches disaient en même temps :
- « Je suis la suprême Trinité ».
Et tout redevint noir.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 95.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 22. L'auteure souligne.

Derrière l'image du dieu Janus, se révèle ici une conception archaïsante de la Trinité qui a été condamnée par le concile de Trente, comme le remarque fort habilement Lilian Pestre de Almeida. La mort d'Emerentia permet d'envisager la jeune femme non plus comme folle ou sorcière négative, mais comme un *Féminin* en lien avec une tradition oubliée.

Chapitre 4. La Sexualité ou la présence *inter-dite* du corps

Les courants féministes se sont fixé comme objectif une critique de l'idéologie patriarcale, amorcée par Simone de Beauvoir dès 1949 dans *Le Deuxième sexe* ; s'il s'agit, comme nous y avons consacré la première partie de cette étude, de remettre en cause l'inscription sociale des femmes, la sexualité, bien qu'appartenant au domaine intime, est un thème particulièrement investi. Nos auteures accordent une large place à la mise en mots du corps féminin en tant que lieu d'appropriation de Soi ; à cet égard, la sexualité apparaît bien évidemment comme un point névralgique :

La première tâche est de montrer les limites et l'hypocrisie du réformisme en matière de sexualité : c'est à la base même de la répression sexuelle qu'il faut s'attaquer – c'est-à-dire aux institutions qui, fût-ce sous une forme plus dissimulée, plus moderne, continuent de l'exercer : la famille, l'école et les églises, principalement. Mais cela ne suffit pas. Pour être conséquent, il importe aussi, dans le même temps, d'analyser et de détruire les mythes sur lesquels repose toute la formation idéologique actuelle concernant la « vie privée », dont la fonction sociale a été jusqu'à présent très largement sous-estimée : le mythe du Grand Amour pour les femmes, les mythes du Pouvoir et de la Virilité pour les hommes. Alors, il ne sera plus utopique d'espérer un type nouveau de relations entre les sexes, et il deviendra possible de mobiliser des gens prêts à lutter de façon révolutionnaire pour donner à ces relations le cadre économique et social qui leur permettra de s'instaurer²⁴⁶.

Dans la lignée du lien aux corps, la philosophe amorce ici la déconstruction des rapports qui touchent au domaine intime, fortement marqué par les stéréotypes : produits et reproduits socialement, les différences sexuées et les comportements sexuels ne peuvent être ramenés au « naturel », car ils influent sur l'être au monde, « le corps étant l'instrument de notre prise sur le monde, le monde se présente tout autrement selon qu'il est appréhendé d'une manière ou d'une autre²⁴⁷. » Et de fait, l'ensemble des courants féministes se sont penchés sur la délicate question de la sexualité, en tant que refus de la réification des corps féminins, comme le rappelle Cora Kaplan : « toutes les formes de féminisme prennent les féminités en otage d'une façon ou d'une autre et sont construites *via* la sexualité genrée de leur époque, tout en s'opposant à elles²⁴⁸. »

Arrêtons-nous quelques instants sur le *Séminaire* (1970-1971) dans lequel Jacques Lacan condense ses réflexions et ses recherches au sujet de l'inscription des hommes et des femmes dans la société moderne. Débutées en 1958, ses analyses se détachent de la vision

²⁴⁶ François Georges Falconnet, Nadine Lefaucheur, *La fabrication des mâles*, Paris, Seuil, 1975.

²⁴⁷ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, tome I, Paris, Gallimard, 1949, p. 71.

²⁴⁸ Cora Kaplan, *Sea Changes: Essays on Culture and Feminism*, London, Verso, 1986, p. 49.

paternalocentrée antérieure pour s'attacher à déconstruire le *semblant*. En opposant le discours sur l'inconscient, qui relève de la pulsion et de la répétition sans qu'aucun contrôle sur lui ne puisse être effectué, et celui sur la parade, qui régule les relations Hommes / Femmes, Lacan analyse l'amour et la sexualité entre les partenaires. À la complémentarité des sexes communément admise, le psychanalyste répond par une analyse détaillée visant à remettre en doute cette vision très manichéenne de la différence des sexes :

L'homme serait l'esclave du semblant, contraint, pour exister, à exhiber sans cesse une virilité qu'il ne contrôle pas, tandis que la femme serait plus proche d'une épreuve de vérité, d'une sorte d'écriture ou d'« *archi-écriture* » qui lui permettrait d'échapper au semblant. Aussi bien la femme est-elle alors « *pas-toute* », là où l'homme a besoin d'être un « *au moins un* », c'est-à-dire un « *tout* », ou, à défaut, un semblant du Tout. D'où l'aphorisme : « *Il n'y a pas de rapport sexuel* », ce qui veut dire, plus simplement, que la relation amoureuse n'est pas un rapport mais plutôt une lutte entre deux contraires, chacun en position dissymétrique en regard de l'autre²⁴⁹.

Pour schématiser, le *semblant* permet donc de distinguer l'identité en propre de l'illusion identitaire, prescrite socialement et qui est ressentie comme une vérité, une réalité « naturelle ». La célèbre phrase de Lacan « la femme n'existe pas²⁵⁰ » fait donc écho à celle de Beauvoir pour qui « on ne naît pas femme, on le devient²⁵¹ » ; en niant la conception freudienne, il pose la question du statut des femmes. Si on interroge le *Féminin* en tant que sujet, et non plus en tant qu'objet symbolique par rapport aux hommes, alors se dessine une possibilité de redéfinition du *Féminin*, hors des catégories imposées par les sociétés phallologocentrées. Il serait bien évidemment beaucoup trop réducteur de dire que, si « la Femme » n'existe pas, les femmes existent ; il s'agit donc, dans cette sous-partie, de voir quelles relations avec la sexualité sont mises en œuvres par nos auteures. À cet égard, les images du corps permettent de contourner le tabou en le laissant entre-apercevoir. Nous distinguerons rapport sexuel et relation sexuelle en cela que le terme « rapport » n'implique pas intrinsèquement un échange avec l'altérité.

La sexualité féminine reste un sujet, si ce n'est tabou ou fantasmé, épineux pour les penseurs des Sciences humaines, que ce soit Sigmund Freud avec la représentation

²⁴⁹ Elisabeth Roudinesco, « Théorie lacanienne de l'amour » [en ligne], in *Le Monde des livres*, article du 1^{er} janvier 2008, disponible sur <http://www.psychanalyse-in-situ.fr/presse/critiqueRoudinesco.htm> (page consultée le 26 mars 2012).

²⁵⁰ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XVIII, D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Paris, Seuil, 2007 [E.O. 1970-1971].

²⁵¹ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe, tome I*, Paris, Gallimard, 1949, p. 285-286.

métaphorique du « continent noir²⁵² » pour désigner la sexualité des femmes ou encore Jacques Lacan avec « l'objet féminin²⁵³ ». Dans *Le Rire de la Méduse* (1975), Hélène Cixous évoque l'anxiété que provoque la description de la sexualité féminine dans une société patriarcale : « Les vrais textes de femmes, des textes avec des sexes de femmes, ça ne leur fait pas plaisir ; ça leur fait peur ; ça les écœure²⁵⁴. » Ainsi, en se libérant du poids du référent, l'abstraction que permet la littérature féminine, tout en étant à même d'échapper au réalisme offre d'innombrables possibilités à l'appropriation de la sexualité : la compréhension en est codée et le tabou est saisi ! Luce Irigaray dresse en 1974 un panorama très complet des théories, souvent divergentes, qui s'attachent à la sexualité²⁵⁵.

Paru en 1948, soit une année avant *Le Deuxième Sexe*, le rapport Kinsey traite exclusivement de la sexualité masculine : l'érotisme de la fin des années 40 est prescrit par le seul désir masculin. L'œuvre de Beauvoir en prend le contre-pied et, dès lors, est perçue comme subversive et scandaleuse, en parlant sans détour de la sexualité des femmes et de la difficile accession à une connaissance physique de soi et à une sexualité épanouissante. Il convient, pour la philosophe, que « dans l'amour, la tendresse, la sensualité, la femme réussisse à surmonter sa passivité et à établir avec son partenaire un rapport de réciprocité », une relation à l'autre donc, mais aussi et surtout à Soi. Il s'agit donc de sortir des rôles relevant de la parade pour accéder à Soi car « Ce n'est pas le corps-objet décrit par les savants qui existe concrètement, mais le corps vécu par le sujet²⁵⁶. » Quel(s) discours se construi(sen)t autour de la sexualité féminine ? L'interdit social qui plane sur le corps de la femme et, plus encore, quand entre en jeu la notion de plaisir, amène les auteures à s'autocensurer. Cette censure passe par la métaphorisation ou la métonymisation de l'acte sexuel, qui appartient au champ de l'indicible. Les euphémisations ou les métaphores garantissent la liberté de parole, car elles restent dans le domaine du non-figuratif : la compréhension en est codée. Déjà Aristote tendait à décrire la sexualité féminine comme inférieure, si ce n'est négative :

Mais de plus, le mâle et la femelle se distinguent par une certaine puissance et un certain manque de puissance (en effet, ce qui est capable de réaliser une coction, de faire prendre forme, et d'émettre un sperme qui contienne le principe de la forme, c'est le mâle. Par

²⁵² Sigmund Freud, « XXXIIIe conférence, La Féminité », in *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1984 [EO 1931].

²⁵³ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre VI, Le Désir et son interprétation*, Paris, De La Martinière, Champ Freudien, 2012 [E.O. 1958-1959], p. 2.

²⁵⁴ Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse*, op. cit., 1975, p. 40.

²⁵⁵ Luce Irigaray, « Psychanalyse et sexualité féminine » [en ligne], in *Les Cahiers du GRIF : Ceci (n') pas (mon) corps*, n° 3, 1974, p. 51-65, disponible sur http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/grif_0770-6081_1974_num_3_1_919 (page consultée le 26 mars 2012).

²⁵⁶ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, tome I, op. cit., 1949, p. 80.

« principe » j'entends non pas l'origine d'où vient, comme d'une matière, un produit semblable au générateur, mais le premier moteur, qu'il puisse exercer cette action en lui-même ou dans un autre être. Au contraire ce qui sert de réceptacle, mais ne peut donner une forme ni émettre du sperme, est la femelle)²⁵⁷.

Aristote semble réduire la sexualité des femmes à un simple élément de comparaison permettant de valoriser le rôle de l'homme qui recèle le « principe de forme ». Ainsi, une femme serait un homme incomplet, imparfait. On rejoint ici les théories psychanalytiques de Sigmund Freud, se fondant sur *la répudiation du féminin dans les deux sexes* (1937)²⁵⁸. Si le désir du pénis est métaphorique, l'image prend littéralement tout son sens. En effet, c'est sur la différence biologique que se fonde la domination masculine. Si nos sociétés tendent à l'atténuer, elle n'en est pas moins réelle. Outre un désir de nature psychanalytique, les femmes désirent le pénis en tant que symbole de liberté et de pouvoir (ce dont elle est privée, car dénuée de cet organe) : « l'envie de pénis pourrait être une forme de mise à distance de la différence des sexes, voire pour un temps, son annulation²⁵⁹ ». Freud a posé le postulat que qu'« une petite fille est en fait un petit garçon » : en effet, le désir du pénis permet, pour un temps, de se l'attribuer psychiquement, et donc de parvenir à une relation d'égalité hiérarchique entre les sexes. On peut aussi souligner que le corps féminin semble apparaître de prime abord comme *corps-pour-autrui*, la femme n'en ayant pas la libre propriété. Elle est contrainte à se soumettre au jugement extérieur. Pierre Bourdieu souligne à ce sujet :

Tout dans la genèse de l'*habitus* féminin et dans les conditions sociales de son actualisation, concourt à faire de l'expérience féminine du corps la limite de l'expérience universelle du corps-pour-autrui, sans cesse exposé à l'objectivation opérée par le regard et le discours des autres²⁶⁰.

L'écriture du désir féminin par les femmes elles-mêmes renvoie aux questionnements inhérents au genre, la sexualité restant un domaine tabou. « Écriture du désir, donc de la transgression, et parce que le désir féminin est plus brimé, plus refoulé par la société, cette écriture découvre un champ nouveau et singulièrement subversif. Un infini du désir, un désir

²⁵⁷ Aristote, *De la génération des animaux*, IV, 1.

²⁵⁸ Litza Guttieres-Green, « Le Masculin et le Féminin chez Freud, Winnicott et les autres », in *Société psychanalytique de Paris*. L'auteure précise : « Bien que l'envie des hommes à l'égard des femmes et de leurs capacités créatrices idéalisées, soit généralement admise, le roc inanalysable de la théorie freudienne repose sur *la répudiation du féminin dans les deux sexes* (1937). Dans les deux cas, les rôles de l'imaginaire et de la représentation sont au premier plan. À ce propos, soulignons les différences entre le féminin de l'homme et le masculin de la femme. Le premier est une réaction d'opposition au masculin par envie du féminin, tandis que le masculin chez la femme coïncide avec l'envie du pénis et le refus de renoncer au phallicisme du passé. » disponible sur http://www.spp.asso.fr/main/ConferencesEnLigne/Items/27.htm#_ftnref13 (consulté le 04 mai 2007).

²⁵⁹ Nicole Loraux, *Les Expériences de Tirésias* [en ligne], disponible sur <http://www.cairn.info/revue-topique-2002-1-page-119.htm> (page consultée le 14 mai 2008).

²⁶⁰ Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, op. cit., 1998, p. 90.

muet ou bien au contraire un cri, un érotisme romantique²⁶¹. » Ainsi, le corps féminin semble être réduit à sa fonction sexuelle pour autrui. « Si l'expression du corps est politique, c'est également parce qu'elle met en mots et en images des débats et des enjeux extrêmement actuels²⁶² » : quelles sont les représentations de la sexualité dans ce *corpus* ?

Auteures algériennes de langue française

Il convient tout d'abord de préciser que dans la culture musulmane, la sexualité n'est pas en lien avec le sentiment de culpabilité ou de honte, contrairement aux postures chrétiennes. La dichotomie Corps / Âme étant absente, l'élément corporel ne se voit pas relégué au second plan, rattaché donc à du « bassement matériel » :

L'Islam ne cherche nullement à déprécier, encore moins à nier le sexuel. Il lui confère au contraire un sens grandiose et lui donne une investiture transcendante telle que la sexualité se trouve déculpabilisée. Prise ainsi d'emblée en charge la sexualité devient jaillissante et joyeuse. Elle est la référence et son contenu est pleine positivité. L'existence islamique sera faite dès lors de l'alternance et de la complémentarité de l'invocation du verbe divin et de l'exercice de l'amour physique²⁶³.

Il devrait donc en résulter une dignité égale entre ce qui touche au corps et à ce qui touche à l'esprit, or le thème de la sexualité est traité de *manière particulièrement violente* par les auteures algériennes de langue française. Ce paradoxe dénote selon nous d'une dénonciation de la condition féminine, hors du champ, idéal, véhiculé par la religion : loin de l'ordre conceptuel du Monde, la « nature » féminine apparaît comme porteuse d'une *Faute* essentialiste.

Dans *La Voyeuse interdite*, Nina Bouraoui donne à voir une sexualité qui ne peut être que brutale et agressive. L'accès à la puberté est, en ce sens, une véritable douleur pour la jeune narratrice qui en vient à détester ce corps qui se sexualise :

Manie de famille, je commence à dissimuler mes seins en me tenant légèrement courbée, les côtes rentrées et les bras en bouclier. Le corps est le pire des traîtres [...] Pubère, il m'a rendue inapprochable, dans le royaume des hommes je suis LA souillure [...]²⁶⁴.

Nous retrouvons ici le thème de la souillure, en tant que synonyme de *Féminin*, sur lequel l'auteure revient à plusieurs reprises dans le roman : le corps des femmes, et plus

²⁶¹ Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, op. cit., 1981, p. 286.

²⁶² Catherine Détéz, Anne Simon, *À leur corps défendant*, op. cit., 2006.

²⁶³ Abdelwahab Bouhdiba, *La Sexualité en Islam*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, p. 8.

²⁶⁴ Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, op. cit., 1991, p. 60.

encore leur sexualité, apparaît fortement connoté par la salissure, le *Féminin* est décrit sous l'angle de la corruption, faisant émerger un essentialisme particulièrement violent, comme le souligne la typographie de ce passage avec l'usage des majuscules, qui élève le mot *souillure* au rang de définition unique. Zohr, la sœur de la narratrice, cristallise toute la violence qui entoure le *Féminin*, et à l'image de Fikria, elle cherche à renier toute forme de féminité et, ainsi, à faire de son corps sexué un espace asexué : le fait de se bander les seins, le jeûne à répétition – poussé jusqu'à la perte de conscience – nous ramène certes vers les rites initiatiques, théorisés, entre autres, par Mircea Eliade pour qui le jeûne relève de l'exorcisme²⁶⁵, mais nous y voyons une autre voie d'interprétation par le biais de l'anorexie (maladie très longtemps considérée comme exclusivement féminine). Personnage paroxystique, elle attire, tel un aimant, l'ensemble des condamnations, y compris la sienne :

Zohr est en guerre contre sa nature, nature féminine, pourriture pour notre père, honte pour notre fautive de mère, c'est elle la traîtresse qui pousse Zohr toujours plus loin dans ses sacrifices, ses artifices et ses dissimulations grotesques²⁶⁶.

Dans ce roman, la brutalité féminine apparaît avant tout dirigé contre les femmes et le *Féminin*, c'est la « nature » féminine, biologique donc, tout entière qui est visée car elle se trouve à l'origine de la violence infligée par le patriarcat. La négation agressive du *Féminin* amène la jeune femme à refuser sa féminité : comment accepter une identité socialement réprouvée ? Elle tentera par bien des moyens d'attenter à son intégrité physique, cherchant ainsi à mutiler son identité féminine, considérée comme « maladie congénitale²⁶⁷ », ses attaques se dirigeant exclusivement contre les attributs des femmes.

Chez Assia Djébar, la sexualité apparaît comme peu abordée, les corps féminins étant voilés pour ne pas être exposés aux regards. Le désir masculin devient dangereux, et tend à effacer les corps féminins du domaine public car, par renversement, « Exposé(s), il(s) blesserai(en)t chaque regard, agresserai(en)t le plus pâle désir, soulignerai(en)t toute séparation²⁶⁸. » Paradoxalement, le corps est un point de résistance à la valorisation sociale des identités féminines, « son corps la trahissait, ses seins naissaient, ses jambes s'affinaient, bref l'apparition de sa personnalité de femme la transforma en corps incarcéré²⁶⁹ », mais la beauté et la sexualité demeurent des *topoi*, certes hétérogènes dans l'œuvre djébarienne, mais

²⁶⁵ Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, p. 67.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 27.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 84.

²⁶⁸ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 207.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 11.

particulièrement vecteurs d'émancipation. Dans *Vaste est la prison*, entre autres, l'auteure donne à voir un portrait physique considéré comme « idéal » : « une dame opulente [...] épanouie, les pommettes rosies de chaleur et le front auréolé d'une coiffe de taffetas blanc aux franges violacées²⁷⁰. » Bien entendu, les traits physiques valorisés sont en lien direct avec la maternité, et nous nous trouvons face à des normes standardisées construites par le patriarcat : « largeur des hanches », « opulence du tour des reins », « poitrine assez manifeste », « jambes et avant-bras pleins », « blancheur de la peau²⁷¹ » apparaissent comme autant de caractéristiques physiques féminines positives, comme le remarque Fatima Ahnouch Agadir dans son article consacré à la « Beauté, féminité et images corporelles dans l'écriture d'Assia Djébar ».

Pourtant, et contrairement à Nina Bouraoui, le *topos* de la sexualité apparaît comme une voie de libération individuelle, seule « porte de sortie » face aux identités mortifères qui entourent la notion de *Féminin*. En cela, Assia Djébar nous semble plus proche de la conception musulmane, qui ne fait pas entrer les sentiments de honte et de culpabilité dans les relations sexuelles. Les héroïnes djébariennes donnent principalement à voir une sexualité, comme caractéristique identitaire, qui permet la rencontre avec Soi : l'écriture du corps, dès lors, devient une véritable esthétique : « Je n'écrivais pas pour me dénuder, même pas pour approcher du frisson, à plus forte raison pour le révéler ; plutôt pour lui tourner le dos, dans un déni du corps dont me frappent à présent l'orgueil et la sublimation naïve²⁷². »

Nous retrouvons ici le *don de soi*, comme biais d'émancipation. Paradoxalement, c'est en se donnant sans réserve que les personnages féminins d'Assia Djébar accèdent à une identité propre, hors des frontières tracées par le patriarcat. Ce phénomène a déjà été évoqué par Hélène Cixous en 1975 :

Elle aussi donne pour. Elle aussi donnant se donne – plaisir, bonheur, valeur augmentée, image rehaussée d'elle-même. Mais ne cherche pas « à rentrer dans ses frais ». Elle peut ne pas revenir à elle, ne se posant jamais, se répandant, allant partout à l'autre. Elle ne fuit pas l'extrême; n'est pas l'être-de-la-fin (du but) ; mais de la portée... S'il y a un « propre » de la femme, c'est paradoxalement sa capacité de se dé-proprier sans calcul²⁷³.

Néanmoins, Assia Djébar, à plusieurs reprises, dresse un tableau plus nuancé de la sexualité. Certes, elle permet la rencontre avec Soi, mais pour cela il faut, bien évidemment,

²⁷⁰ Assia Djébar, *Vaste est la prison*, op. cit., 1995, p. 13.

²⁷¹ Fatima Ahnouch Agadir, « Beauté, féminité et images corporelles dans l'écriture de Assia Djébar » [en ligne], disponible sur www.ub.edu/cdona/Bellesa/AHNOUCH.pdf (page consultée le 18 juillet 2012).

²⁷² Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 72.

²⁷³ Hélène Cixous, Catherine Clément, *La Jeune Née*, Paris, UGE, 10/18, 1975, p. 161-62.

qu'elle soit partagée. Hajila dans *Ombre sultane*, elle qui est justement dans l'ombre de la narratrice, ne vivra la sexualité que par le biais de la violence.

Auteures belges de langue française

La question de la sexualité est centrale dans *Orlanda*. Lucien, le double frustré d'Aline, réalise très librement ses pulsions et ses fantasmes. Là où Aline se censure, Lucien au contraire s'attache à vivre pleinement ses désirs. Ce phénomène est particulièrement marqué au niveau de la vie sexuelle. Les interdits qui touchaient la jeune femme semblent ne pas avoir de prise sur Lucien qui expérimente joyeusement la sexualité, la part « masculine » apparaissant nettement plus libérée de toutes contraintes sociales. L'éclairage qu'apporte l'omniprésence de l'œuvre de Virginia Woolf, sur laquelle nous reviendrons, permet de scinder les comportements sexuels de nos deux demi-personnages, car la transformation d'Orlando-homme en Orlando-femme s'appuie sur « la puberté [...] imposant à l'esprit l'identité anatomique du corps²⁷⁴. »

Ce thème d'une sexualité préétablie au genre, et donc donnée, est abordé de façon explicite par Jacqueline Harpman dans *Orlanda*, dès l'ouverture de l'œuvre, par le biais de la masturbation masculine. Lucien découvre sa nouvelle enveloppe corporelle, et une de ses premières expériences corporelles est la découverte du plaisir physique. L'expérience de l'altérité passe, pour lui aussi, par la découverte de sensations physiques dont il / elle n'a jamais été que spectateur, et que la pudeur, dite féminine, rendait inaccessibles :

Aline avait assisté à ce mystère des centaines de fois, jamais elle ne l'avait vécu de l'intérieur, Orlanda ne fut plus que désir. Mais qui désirait ? Aline ou lui ? Il n'y pensa pas, c'est moi, exilée du prodige que je décris, qui m'interroge, lui fit, bien campé sur ses jambes vigoureuses, ce qui lui était dicté, le délice commença, il regardait avec ravissement le travail de sa main, sentant les vagues monter de plus en plus haut, porter à la crête des flots, il crut d'abord reconnaître la volupté telle qu'elle était familière à Aline, puis tout fut différent [...] ²⁷⁵.

Ainsi, en changeant de sexe, Orlanda gagne l'espace nécessaire à la découverte de lui / elle-même. En mettant ses désirs à exécution, « et si on changeait de sexe ? Si je t'abandonnais, ô âme timide, ce corps de fille et si j'allais loger dans un garçon²⁷⁶ ! », Lucien

²⁷⁴ Jacqueline Harpman, *Orlanda*, op. cit., 1996, p. 47.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 23.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 10.

incarne le retour, au sens premier, du refoulé, il est la somme des désirs enterrés et inassouvis, car il a échappé à la pression normative :

Je suis tout ce que maman n'a pas voulu que tu sois. Chaque fois que tu sentais sa désapprobation, tu avais peur et tu renonçais, tu voulais chasser de toi ce qui la dérangeait. Mais je dois être la preuve vivante qu'on ne chasse rien, je me suis lentement accumulé en toi au fil des années. Tu étais toujours triste²⁷⁷.

À la sexualité rangée d'Aline, installée dans une vie de couple stable, il répond par une exacerbation des plaisirs physiques. Ainsi, Orlanda allie les contraires, s'exclamant par le biais de Lucien « je veux rester libre et, surtout ne pas devenir fidèle²⁷⁸ », là où Aline entre peu à peu dans une conception classique de la sexualité monogame, « ils allaient l'un chez l'autre en passant par le palier, puis Albert fit abattre la cloison qui séparait les deux salons²⁷⁹ », le but étant de garantir leur sécurité affective et leur confort matériel. Représentant les deux facettes du *Féminin*, les deux demi-personnages tendent à l'« unité reformée qui jouit de soi-même²⁸⁰. » La sexualité se dessine ici dans le prolongement de la réflexion sur le genre qui sous-tend le roman dans son ensemble : Aline et Lucien ne représentent finalement que deux *êtres au monde* antithétiques culturellement, opposition issue de la socialisation qui s'étendra, bien sûr, jusqu'à la sphère de l'intime.

Dans *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, l'accès à la puberté et à la vie génésique dans un univers exclusivement féminin pose la problématique de la sexualité au féminin sous un nouvel angle. La sexualité, qu'elle soit hétérosexuelle ou homosexuelle, est inaccessible et les transformations du corps posent des questions à la jeune narratrice :

Les autres étaient adultes depuis longtemps quand on put croire que j'allais faire ma puberté. Je n'en eus que les premiers signes : il me vint du poil aux aisselles et sur le pubis, mes seins gonflèrent faiblement, puis tout s'arrêta. Je n'eus jamais de règles. Les femmes me dirent que j'avais de la chance, je ne serais pas embarrassée par le sang et les précautions à prendre pour ne pas salir les matelas, j'échappais à la tâche fastidieuse de laver, tous les mois les bouts de loques qu'il leur fallait faire tenir entre les cuisses comme elles le pouvaient, c'est-à-dire en contractant les muscles puisqu'elles n'avaient rien pour les attacher, et je n'endurais pas les maux de ventre si fréquents chez les jeunes filles. Mais je ne les croyais pas : elles avaient presque toutes des menstrues et comment concevoir comme avantage de n'avoir pas ce que les autres ont²⁸¹ ?

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 140.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 221.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 98.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 90.

²⁸¹ Jacqueline Harpman, *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, op. cit., 1995.

Le développement sexuel semble s'arrêter car il ne saurait avoir de raison d'être : la procréation ne pourra avoir lieu, et les prérequis physiques de la puberté en deviennent vides de sens, car vides de but. Notons que le corps de la jeune femme ne souffre d'aucune pathologie : « Je pouvais sentir mon intestin, il y avait les borborygmes, les flatulences et, régulièrement, les selles. Mes organes génitaux étaient plongés dans le silence²⁸² », c'est bien l'absence des hommes qui entraîne un développement tronqué de la sexualité. Elle ignore, bien entendu, la totalité des gestes amoureux ou tendres qui peuvent exister entre amants, bien qu'elle en comprenne la signification par la connaissance que lui transmettent les autres femmes : « se donner la main, marcher en se tenant par la taille, se serrer dans les bras, ces mots étaient dans mon vocabulaire, ils désignaient des gestes que je n'avais jamais faits²⁸³. »

Quant à Zénon de *L'Œuvre au noir*, la sexualité apparaît comme une quête identitaire très secondaire dans le récit. Le personnage yourcenarien est essentiellement connu pour son homosexualité, mais qui se révèle surtout comme étant une bisexualité. En effet, Zénon se laissera séduire ou séduira aussi bien des hommes que des femmes :

Vers la Noël, enfin, à une époque où Zénon ne gardait d'autre souvenir de cette équipée qu'une balafre en plein visage, l'enjôleuse se glissa chez lui par une nuit de lune, monta sans bruit l'escalier grinçant et se coula dans son lit. Zénon fut surpris par ce corps serpentin et lisse, habile à mener le jeu. Il n'en eut que la joie mêlée de crainte du nageur qui plonge dans une eau rafraîchissante et peu sûre²⁸⁴.

Néanmoins, les rencontres amoureuses, hormis celle d'Aleï sur laquelle nous reviendrons lors de l'analyse de l'homosexualité, s'avèreront de courtes durées et sans réel impact sur Zénon : « L'essentiel était que ses débauches, comme ses ambitions, avaient somme toute été rares et brèves. L'amour y entraînait, plus rarement qu'on ne le disait peut-être²⁸⁵. » Marguerite peint des relations sexuelles complexes où désir et répulsion se côtoient ; ne cédant pas au manichéisme, l'auteure belge met en relief la difficulté à vivre une sexualité épanouissante :

Par mégarde, plus d'une semaine plus tard, il oublia de verrouiller sa porte : elle entra avec un sourire niais, troussant haut ses jupons pour faire valoir ses pesants appas. Le grotesque de cette tentation eut raison de ses sens. Jamais il n'avait éprouvé ainsi la puissance brute de la chair elle-même, indépendamment de la personne, du visage, des linéaments du corps, et même de ses propres préférences charnelles. Cette femme qui haletait sur son oreiller était une

²⁸² *Ibid.*, p. 154.

²⁸³ *Ibid.*, p. 53.

²⁸⁴ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, *op. cit.*, 1968, p. 40.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 225-226.

Lémure, une Lamie, une des ces femelles de cauchemar qu'on voit sur les chapiteaux d'église, à peine apte, semblait-il, à se servir du langage humain²⁸⁶.

Le *topos* de la sexualité dépeint par l'auteure dans cette œuvre met tout entier en jeu cette dualité fondatrice. Au désir physique s'oppose une répulsion, un dégoût avec lequel il se complète, le thème devient équivoque et contradictoire, à l'image de la relation qui unit Bockhold et Hilzonde :

Elle pâlit au contact de ce petit homme aux yeux vifs, dont les mains fureteuses écartaient comme celles d'un tailleur la bordure de son corsage. Elle cédait avec dégoût aux baisers de cette bouche moite, mais ce dégoût tournait à l'extase ; les dernières décences de la vie tombaient comme des guenilles, ou comme cette peau morte qu'on racle dans les étuves ; baignée par cette haleine fade et chaude Hilzonde cessait d'être, et avec elle les craintes, les scrupules, les déboires d'Hilzonde²⁸⁷.

Hilzonde, ou tout du moins sa sexualité, apparaît comme un danger aux yeux de Zénon ; pouvoir inquiétant, le corps sexualisé de la mère fait cohabiter *Éros* et *Thanatos*. L'aspect abject de cette description provient justement de la connotation mortifère qui s'attache à Hilzonde. Comme nous l'avons vu (voir *infra* « Les images duelles des femmes », p. 64) :

Les Anges se réunissent la nuit, dit-il [Cyprien, le cordelier de Zénon], après un coup d'œil du côté de la porte. La burette de vin circule ; la cuve est prête pour le bain des Anges. Ils s'agenouillent devant la Belle [Idelette de Loos] qui les accole et les baise : la servante de la Belle lui défait ses longues tresses, et toutes deux sont nues comme au paradis. Les Anges enlèvent leurs vêtements de laine et s'admirent dans les habits de peau que Dieu leur a faits ; les cierges brillent et s'éteignent, et chacun suit le désir de son cœur²⁸⁸.

Dans ce second exemple, la critique de la sexualité se fait sous l'angle de la religion chrétienne qui contraint et régit les comportements. Le titre du chapitre « Les désordres de la chair » donne à voir une conception antireligieuse de la sexualité. En image-miroir de la norme judéo-chrétienne qui prône la monogamie, les moines débauchés se laissent aller à un culte presque païen, néanmoins c'est bien d'une image de la Vierge dont il s'agit. Les « Anges » se rapprochent de l'*Éros* grec en fondant leur amour de Dieu sur les relations charnelles, à l'inverse de l'*agapè* chrétienne. Ces deux représentations de la sexualité montrent un panorama en demi-teinte : Hilzonde, bien que consentante, n'en éprouve pas moins du dégoût face à son amant, et les Anges vivent certes dans la débauche mais l'image de la sexualité demeure positive.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 196.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 121.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 395.

Zénon apparaît dans toutes ces situations comme un libre-penseur bienveillant ; loin de condamner les actes des uns et des autres, il comprend les pulsions qui les poussent à découvrir le plaisir sexuel, bien qu'il ne partage que sur le plan intellectuel les pulsions sexuelles :

Son poulx, dont il avait si assidûment étudié les battements, ignorait tout des ordres émanant de sa faculté pensante, mais s'agitait sous l'effet des craintes ou de douleurs auxquelles son intellect ne s'abaissait pas. L'engin du sexe obéissait à sa masturbation, mais ce geste délibérément accompli le jetait pour un moment dans un état que son vouloir ne contrôlait plus. De même, une ou deux fois dans sa vie, avait jailli scandaleusement et malgré soi la source des larmes. Plus alchimistes qu'il ne l'avait jamais été lui-même, ses boyaux opéraient la transmutation de cadavres de bêtes ou de plantes en matière vivante, séparant sans son aide l'inutile de l'utile. *Ignis inferioris naturae* : ces spirales de boue brune savamment lovées, fumant encore des cuissons qu'elles avaient subies dans leur moule, ce pot d'argile plein d'un fluide ammoniacé et nitré étaient la preuve visible et puante du travail parachevé dans des officines où nous n'intervenons pas. Il semblait à Zénon que le dégoût des raffinés et le rire sale des ignares étaient moins dus à ce que ces objets offusquent nos sens, qu'à notre horreur devant l'inéluctable et secrète routine du corps²⁸⁹.

Dans *Le Labyrinthe du monde*, la sexualité n'est finalement que peu abordée, mais les présomptions d'une relation précoce entre Michel, le père de Yourcenar, et Jeanne, vont donner lieu à une réflexion plus large : « Michel, qui a plus d'une fois tenu dans ses bras ce beau corps nu, sait d'instinct que vouloir pénétrer plus avant dans les secrets de cette vie de femme serait d'un goujat²⁹⁰. » Comme le montre Camiel C.M. van Woerkum dans « *Le brassage des choses* » : *Autobiographie et mélange des genres dans Le Labyrinthe du Monde de Marguerite Yourcenar*, si l'auteure évoque les relations sexuelles de son père et de sa compagne, pour qui elle avait une grande admiration, elle maintient pourtant un voile de pudeur notamment avec l'usage des déictiques « ce », « cette », etc. ; la relation est totalement anonymisée. La sexualité ne trouve donc sa place que dans une portée philosophique, humaine et parfois mystique, elle se doit d'être une réelle relation (et non pas « rapport », comme nous le spécifions en introduction de cette partie) :

Soudain, une joie infinie l'envahit, différente de celle de l'orgasme, parce qu'elle n'ébranlait pas un tréfonds de son corps, mais comme celle du lit, abandon et béatitude, plénitude d'être et de n'être plus²⁹¹.

Relevons aussi que de tels passages s'accompagnent de changements profonds dans la narration : Marguerite Yourcenar y abandonne le genre de l'essai pour entrer dans celui de la

²⁸⁹ *Ibid.* p. 302.

²⁹⁰ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'éternité*, op. cit., 1988, p. 127.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 109-110.

romancière. Le présent essayiste s'efface devant le style de la narration, et l'actualisation ne pourra reprendre qu'une fois passée l'émotion. Ainsi, la sexualité s'inscrit dans le texte littéraire, non pas seulement en tant que *topos*, mais essentiellement en tant que trace textuelle de l'affect.

Auteures québécoises de langue française

Comme nous l'avons vu, le rapport au corps dans les romans hébertiens se fait en tension entre prescription sociale et volonté d'auto-appartenance, il n'est donc pas étonnant que le thème de la sexualité soit lui aussi traité sous l'angle d'une *sexualité au féminin*. Paradoxalement, c'est l'univers *a priori* sacré du couvent qui nous paraît amener une véritable réflexion quant à la sexualité. Anne Hébert, dans *Les Enfants du sabbat*, met en place un univers asexué où toute relation charnelle est normalement proscrite. Néanmoins, à l'instar des autres auteures de notre *corpus*, le domaine sexuel est bien présent et sa place est prépondérante dans l'histoire. La négation de la sexualité, dans un espace sacré, est la base-même de la religion chrétienne, dans laquelle les femmes renoncent à la vie terrestre au profit d'un paradis céleste. Cette élévation vers le divin passe par le refoulement des pulsions corporelles, et donc par le refus du rôle de mère. Les « épouses du Christ » sont placées dès lors hors de la catégorie des « Femmes » en raison de leur inaccession à celle des « Mères ». L'absence de sexualité nie donc de fait la place des religieuses dans l'ordre social : elles vivent hors de la société, selon des codes qui leur sont propres. De plus, la perte d'identité féminine et maternelle pour entrer dans une communauté fermée amène Julie à proférer des commentaires acerbes et ironiques, « le fruit de nos entrailles est béni²⁹² », sachant bien que la stérilité forcée à laquelle sont contraintes les religieuses est le sens même de la vie monacale.

Une voie d'émancipation dépeinte par Anne Hébert repose sur la sexualité librement consentie ; le domaine de l'intime, même s'il reste soumis au mariage, offre un espace de liberté et de réappropriation de Soi. Néanmoins, il forme un *topos* très hétérogène dans ses œuvres, notamment du fait que les cadres romanesques sont à l'origine d'une tension entre la représentation littéraire et les « bonnes mœurs sociétales ». Pourtant, la sexualité de la Mère reste un tabou de la représentation tant elle ébranle la dichotomie fondatrice Mère / Prostituée ; à cet égard, les images sexuelles dans un couvent montrent un univers que l'absence contrainte de sexualité pervertit et dénature : « Parfois le Saint-Esprit nous apparaît,

²⁹² Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, op. cit., 1975, p. 50.

masqué et costumé, souvent méconnaissable et inquiétant, ressemblant au garçon boulanger, à l'accordeur de piano, ou à Mgr l'évêque lui-même²⁹³. » La frustration sexuelle est telle que les sœurs, ignorantes en matière de sexualité, en viennent à se représenter le sexe sur les quelques rares hommes autorisés à entrer dans le couvent. Anne Hébert dépeint ce phénomène avec beaucoup d'humour, d'ailleurs corrosif, allant jusqu'à tourner en dérision l'Immaculée Conception, « le Paraclet nous engrosse, à tour de rôle. Le fruit de nos entrailles est béni²⁹⁴. »

Mêlant les deux opposés de Mère et de Prostituée, le personnage d'Élisabeth dans *Kamouraska* dérange car elle refuse le clivage identitaire et l'étiquette sociale pour revendiquer une identité en tension ; elle apparaît comme une Mère ayant « le diable dans le corps²⁹⁵. »

Épouse parfaite de Jérôme Rolland, un petit homme doux qui réclame son dû presque tous les soirs, avant de s'endormir, jusqu'à ce qu'il en devienne cardiaque. Mon devoir conjugal sans manquer. Règles ou pas. Enceinte ou pas. Nourrice ou pas. Parfois même le plaisir amer. L'humiliation de ce plaisir volé à l'amour. Pourquoi faire tant de simagrées. Je n'ai été qu'un ventre fidèle, une matrice à faire des enfants²⁹⁶.

« On se retourne sur mon passage. C'est cela ma vraie vie. Sentir le monde se diviser en deux haies pour me voir passer. La mer Rouge qui se fend en deux pour que l'armée sainte traverse²⁹⁷. »

En cela, l'écriture hébertienne s'affranchit des codes moraux pour aspirer à une vision fragmentée et pourtant unificatrice du *Féminin* : la sexualité d'Élisabeth apparaît selon une double revendication : la sexualité subie que représente Antoine Tassy, l'époux d'un premier mariage, et la passion avec le médecin. Cette dualité :

[...] introduit l'idée d'une modélisation plurielle, d'une détermination protéiforme profitant à une multiplicité de connotations formant cependant une image d'Absolu. « La femme absolue » sera celle en qui se retrouvent les valeurs oxymoriques de référence telles que la naissance et la mort ; vierge ou pécheresse toute puissante, elle véhicule par son unique détermination les dichotomies originelles²⁹⁸.

Les personnages hébertiens répondent aux critères durandiens d'un « *Féminin* absolu » : elles incarnent simultanément les contraires. Ce faisant, elles jouent du stigmat négatif, qui condamne les femmes, pour le dépasser par le biais de l'oscillation entre la soumission à la tradition et l'abandon à la passion, à l'image de Flora pour qui la maternité

²⁹³ *Ibid.*, p. 51.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 51.

²⁹⁵ Anne Hébert, *Kamouraska*, op. cit., 1997, p. 51.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 10.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 8.

²⁹⁸ Nathalie Duclot-Clément, « Figures mythiques de femmes dédoublées – femmes absolues – chez Maryse Condé et Toni Morrison », in *Loxias* 3, 2010, disponible sur <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6086> (page consultée le 20 juin 2011).

restera une expérience éminemment positive dans la quête de Soi, ou encore d'Élisabeth, femme aimante et capable de meurtre :

Soudain une grande fureur s'empare de moi. Me réveille d'un coup comme une somnambule. Me fait mordre dans quatre mots de la prière, les détachant du texte, les éclairant, les dévorant. Comme si je m'en emparais à jamais. Leur conférant un sens définitif, souverain. « Délivrez-nous du mal. » Tandis que le mal dont il faut me délivrer, à tout prix, s'incarne à mes côtés, sur le banc seigneurial. Prend le visage congestionné, les mains tremblantes de l'homme qui est mon mari²⁹⁹.

Ainsi, sans chercher à nier la stigmatisation duelle qui affecte le *Féminin*, Anne Hébert place le personnage féminin dans un mouvement émancipateur ; cette dynamique repose sur la déconstruction du stigmat qui touche collectivement les femmes pour en arriver à construire l'identité féminine. L'attirance de Julie pour son frère jumeau Joseph sera à l'origine de son entrée au couvent du Précieux-Sang, sans pouvoir toutefois échapper à son désir et, encore moins, à son passé : loin d'étouffer les pulsions de la jeune femme, le couvent magnifie ses pouvoirs occultes. Sartre rappelle dans *L'Être et le néant* que :

Le désir est une conduite d'envoûtement. Il s'agit, puisque je ne puis saisir l'Autre que dans sa facticité objective, de faire engluer sa liberté dans cette facticité : il faut faire qu'elle y soit « prise » comme on dit d'une crème qu'elle est prise, de façon que le Pour-soi d'Autrui vienne affleurer à la surface de son corps, qu'il s'étende tout à travers de son corps et qu'en touchant ce corps, je touche enfin la libre subjectivité de l'autre³⁰⁰.

La sexualité dans l'écriture hébertienne apparaît bien comme une dénonciation de la domination masculine, qui prive les femmes de tout contact avec elles-mêmes et avec l'altérité, et surtout comme une exacerbation des désirs individuels. L'auteure n'hésite pas à convoquer les tabous religieux ou sociaux, à enfreindre les lois morales (et civiles !), pour investir et explorer le champ de la sexualité au féminin.

Dans l'œuvre royenne, « toute identité féminine devient subordonnée à l'identité maternelle envahissante³⁰¹ » rappelle Marie-Pierre Andron dans *L'Imaginaire du corps amoureux. Lectures de Gabrielle Roy*. En ce sens, l'acceptation du féminisme différentialiste de la maternité en tant qu'élément valorisé et valorisant ne se vérifie plus : le corps des femmes est ramené à une simple « matrice », propre à la reproduction et qui maintient les femmes dans un carcan d'obligations. Contrairement au rôle social de la Mère, que nous

²⁹⁹ Anne Hébert, *Kamouraska*, op. cit., 1977, p. 8.

³⁰⁰ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, « Tel », 1979, p. 434.

³⁰¹ Marie-Pierre Andron, *L'Imaginaire du corps amoureux. Lectures de Gabrielle Roy*, Paris, L'Harmattan, « Critiques Littéraires », 2002, p. 18.

avons traité dans le premier chapitre de cette étude, le corps maternel est dépeint comme un *corps-pour-autrui* qui s'oppose bien naturellement au *corps-pour-soi*. Les corps de Luzina, de sa fille ou de la jeune fille dans *La Montagne secrète* apparaissent filigranés, presque évanescents, et leur sexualité s'en ressent :

À travers ce visage, le sort féminin lui sembla tout à coup pathétique au-delà de tout [...]. Elle lui apparaissait comme une petite Ève d'une sorte nouvelle au milieu de ces hommes rudes - une Ève qui déjà cependant avait une amère connaissance de la vie³⁰².

Il semble que le thème de la sexualité, tel qu'il est traité dans ce *corpus* d'étude, ne tienne que peu de place. Pourtant, nous ne pouvons que relever que d'autres romans de Gabrielle Roy font état d'un traitement différent de ce *topos*, une certaine forme de sexualité castratrice sous-tend l'écriture royenne, qui fera dire à Myo Kapetanovich que « l'œuvre de Gabrielle Roy ne présente pas une femme émancipée mais une femme dominatrice qui participe à une sorte d'émasculation et qui n'est pas contestataire, d'un point de vue féministe³⁰³. » Néanmoins, s'il nous paraissait important de souligner cette spécificité, les œuvres de Gabrielle Roy ont en commun de s'attacher à décrire des personnages féminins qui s'attachent à échapper aux contraintes sociales pour tenter de s'en affranchir :

Un minimum d'éléments descriptifs suffit à placer le corps, ce qui autorise un passage rapide vers la zone de la pensée et de la création. Une relation inversement proportionnelle semble s'établir entre le degré de présence corporelle et l'émergence de la pensée propre : moins pèse le fardeau du corps, plus l'esprit allégé est libre de s'envoler vers l'infini³⁰⁴.

Cette remarque de Nicole Bourbonnais donne à voir un *Féminin* hors d'un destin biologique subi. En cela, la maternité chez Roy devient une sorte de *Pharmakon* de l'identité féminine : elle représente à la fois le poison, car elle contribue à l'aliénation du corps féminin, et le remède, car le rôle de Mère est valorisé au niveau individuel. Cela constitue un véritable nœud gordien, la fonction sociale étant intimement liée à la fonction biologique. L'éclairage qu'apporte l'œuvre royenne souligne la difficulté à cerner une identité féminine, car cette dernière se trouve à un point névralgique entre identité socialement prescrite et désirs individuels ; Sylvie Lamarre précise d'ailleurs le lien qui s'établit entre ces deux pôles :

³⁰² Gabrielle Roy, *La Montagne secrète*, op. cit., 1961, p. 34.

³⁰³ Jean Morisset, Myo Kapetanovich, Paul Dubé, « Entre la détresse et le déchirement : nature et signification de l'œuvre de Gabrielle Roy », in Annette Saint-Pierre, Liliane Rodriguez (dirs), *La langue, la culture et la société des francophones de l'Ouest*, Saint-Boniface, Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest, 1985, p. 248.

³⁰⁴ Nicole Bourbonnais, « Gabrielle Roy : de la redondance à l'ellipse ou du corps à la voix », in *Voix et images*, vol. 16, n° 1, 1990, p. 95-109.

qu'il n'y a pas vraiment paradoxe quand Roy associe la mère à la création et l'en dissocie à la fois, car le sort réservé au vison et à Nina fait bien voir que c'est la femme non encore mère qui est associée à la création et la femme devenue mère qui se voit empêchée de créer. En effet, la quête de Nina se termine avec son mariage et sa maternité ; de même, la patte du vison, qui a permis l'écriture d'une histoire sur la neige, est immobilisée dans le piège. L'écriture est devenue impossible une fois la femme capturée, c'est-à-dire devenue mère, reproductrice, prise au piège du mariage et de la maternité. Si la reproduction mutile la créatrice, en paralysant la patte qui écrit, la création mutile la reproductrice, en niant le corps de la femme³⁰⁵.

Cette dialectique est une explication possible à la faible présence de la sexualité dans l'œuvre royenne ; dans *L'Imaginaire du corps amoureux. Lectures de Gabrielle Roy*, la chercheuse Marie-Pierre Andron souligne à ce propos qu'à la sexualité exclue de la quasi-totalité des œuvres royennes répond sa présence massive dans *Un Bonheur d'occasion* (1945) et les *inédits* de l'auteure. Ce double phénomène semble procéder du même fait : la pudeur de l'écriture est volontaire et résulte d'un travail. Ainsi, « le couple amoureux se définira par une dysphorie qu'explicite sa représentation antithétique³⁰⁶. » L'auteure fait appel à des procédés stylistiques pour effacer la sexualité de ses œuvres, car « le recours à certains procédés de langage (litotes, euphémismes) permet de gommer la réalité sexuelle du corps. Et le corps même du texte rend compte de cette élision par le recours à une ponctuation qui dans Alexandre Chenevert privilégie les points de suspension³⁰⁷. »

De fait, les personnages royens sont désexualisés (hormis dans *Un Bonheur d'occasion*, comme nous l'avons vu) et semblent mettre en place des stratégies d'évitement propres à les placer hors d'une dimension charnelle. La sensualité demeure néanmoins très présente grâce à la sublimation de la sexualité ; sublimation qui tient du contournement. La sensualité passe par un corps désexualisé qui s'exprime par le biais des Arts. Ainsi, la danse, la musique et la peinture sont les vecteurs par lesquels se développe le lien charnel au Monde et se canalisent les passions.

Néanmoins, c'est le thème de la nature qui condense et concentre les représentations sensuelles. La quête d'absolu que représente une nature vierge avec laquelle l'Homme vit en harmonie sous-tend l'œuvre royenne. La trame narrative de *La Montagne secrète* réunit fort habilement les thèmes de la nature et de son expression par les Arts ; en une forme de métaphore, Gabrielle fait cohabiter, selon les critères de Gérard Genette dans *Figures II*

³⁰⁵ Sylvie Lamarre, « Le secret de La montagne secrète : une quête de la mère », in *Cahiers franco-canadiens de l'ouest*, vol. 8, n° 2, p. 186.

³⁰⁶ Marie-Pierre Andron, *L'Imaginaire du corps amoureux. Lectures de Gabrielle Roy*, Paris, L'Harmattan, « Critiques Littéraires », 2002, p. 136.

³⁰⁷ *Ibid.* p. 192.

(1972), la *diegesis* avec la quête d'une représentation parfaite d'une montagne ayant une existence physique, et la *mimesis* avec la mise en mots de cet idéal.

Le traitement particulier qu'elle réserve à la jeune fille dans *La Montagne secrète* met en exergue le (faux) refus de la sexualité. Si la jeune fille semble désincarnée, au sens de « privée de consistance charnelle », la montagne du peintre se dépeint à travers une grande sensualité. Au niveau de la stylistique, la montagne est désignée par le biais de métaphores qui confinent à la personnification : *elle* devient une figure féminine désirable qui pousse le peintre jusqu'aux limites géographiques, le « bout du monde », et jusqu'à ses limites physiques et morales. Cela est encore renforcé par la prosopopée qui donne une voix singulière à l'idéal du peintre :

Il fit asseoir Nina contre le vaste horizon tout pénétré de cris d'oiseaux de mer. Ces cris faisaient penser à quelque naïve nostalgie que les oiseaux eussent pu connaître. À grands traits il pratique l'esquisse du délicat visage déjà usé. Il pensait malgré lui qu'il aurait fallu la représenter nue, frissonnante de froid, en cet envers du paradis terrestre³⁰⁸.

C'est à cette occasion que la jeune femme donnera corps à la montagne qui, dès lors, n'est plus une simple abstraction, elle accède à une vie propre, née du désir conjugué du peintre et des visions oniriques de la jeune femme, car « avait inventé sur elle-même un étrange roman³⁰⁹ » : « C'était bien en tout cas le regard de cette petite nomade que consolait de sa vie le splendide inconnu du monde³¹⁰. » Avec un champ lexical mettant en avant les atours féminins de la montagne, Gabrielle Roy la hausse au rôle de sublimation de la sexualité : la pulsion, l'*Éros*, reste la même et « a pour point culminant le désir de possession, sublimé par la peinture, qui devient alors la seule possession charnelle possible³¹¹. » Néanmoins, la fusion amoureuse qui lie Homme et nature semble vouée à une issue funeste : le peintre de *La Montagne secrète*, Pierre Cardorai, tombera gravement malade et ne devra sa survie qu'à l'intervention d'un tiers. Luzina, quant à elle, se verra contrainte à quitter l'île de « La Petite poule d'eau » pour vivre sa propre existence, loin d'une « passion amoureuse » devenue néfaste :

L'écriture du désir existe chez Gabrielle Roy. Elle ne se révèle, telle un palimpseste, qu'en prenant soin de dépasser la première écriture. L'essence du texte se trouve derrière ce texte

³⁰⁸ Gabrielle Roy, *La Montagne secrète*, op. cit., 1961, p. 31.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 37.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 39.

³¹¹ Marie-Pierre Andron, *L'Imaginaire du corps amoureux. Lectures de Gabrielle Roy*, L'Harmattan, Coll. Critiques Littéraires, 2002, p. 219.

apparemment premier. La violence du désir sourd d'autant plus que cette écriture dans son aspect premier s'ingénie à le nier. Ou à le voiler³¹².

Ainsi, les désirs, qu'ils soient sexuels, d'ordre moral ou d'absolu, se confondent dans l'écriture ; et c'est bien cette même quête qui sous-tendra le voyage de Pierre Cardorai dans le Grand Nord.

Auteures suisses de langue française

Le *topos* de la sexualité dépeint par Corinna Bille nous semble basculer assez fréquemment vers la subversion. Loin d'une image conventionnelle, les nouvelles de *La Demoiselle sauvage* en explorent différentes facettes. Comme nous l'avons vu précédemment, le motif littéraire de la « Femme sauvage » nous amène à envisager le *Féminin* en lien avec la nature – et le surnaturel par le biais du personnage récurrent de la sorcière, cette dernière cristallisant une libido mortifère. La sexualité de Mademoiselle L., la Demoiselle sauvage du roman éponyme, apparaît comme la préfiguration de sa mort imminente :

En silence, il l'étendit bien à plat sur l'étroite couche de la chambre. Et il posa sa bouche sur sa bouche, et c'était un caillou très lourd qui la scellait. Oui, je suis scellée comme un tombeau, pensa-t-elle, et ce fut un immense, un bienheureux repos. [...] Il la dénudait maintenant. Les baisers de l'homme sont chaque fois sur elle comme une étoile qui éclate, qui marque sa peau d'une brûlure en croix. Et elle se souvient d'une image reçue dans l'enfance, une image de la Vierge mandorlée d'étoiles d'argent qui creusaient le papier.

- je suis vierge...

[...] Il lui écarta doucement les cuisses, prit possession de son petit champ de mousson sombre, s'y incrusta. Il dut se passer un long moment. Puis il lui sembla qu'elle faisait un voyage dans la tempête, un terrible voyage sur des flots rouges qui l'emportaient pour la laisser tomber et la reprendre. Une vague l'emporta très haut, si haut, qu'elle crut mourir. Puis tout retomba dans les ténèbres³¹³.

Corinna Bille convoque des images et des représentations bibliques dont les connotations ne peuvent préfigurer que la mort. Si la « vague » peut appartenir au champ lexical de la sexualité et référer à l'orgasme, l'accès de la Demoiselle sauvage à la sexualité se fait par une expérience négative. Si elle subit les assauts répétés de son premier mari, elle cherchera à échapper à son « Pygmalion » en se réfugiant dans sa cabane d'origine. Notons que Carl Gustav Jung fit de la mandorle un de ses archétypes, présents aussi bien en Occident qu'en Orient. Néanmoins :

³¹² *Ibid.*, p. 229.

³¹³ Corinna Bille, *La Demoiselle sauvage*, *op. cit.*, 1974, p. 33.

La Vierge occupe une mandorle essentiellement lors de l'Assomption. Elle est volontiers associée aux attributs païens de la virginité, les pieds reposant sur un croissant de Lune ; la femme solaire décrite dans l'Apocalypse, et qui dans le texte de Jean symbolise Israël, est le temps d'un tableau du Maître du Cabinet d'Amsterdam identifiée à la Vierge Marie³¹⁴.

La vierge de Corinna Bille ne vit pas une ascension vers l'extase, ici physique, mais au contraire une descente aux enfers, la sexualité ne se présentant que sous l'angle de la violence et de la domination. Pourtant, les personnages billiens ne sont pas dénués de sensualité ; l'héroïne de « La Dernière confession », rattachée elle aussi à la figure de la sorcière, déclarera : « Je galopais nue sur mon cheval, la nuit, sans selle. Sa chaleur animale montait en moi, m'emplissait toute³¹⁵. » Ainsi, dans la lignée des analyses d'Isabelle Boisclair, qui met en dialogue les écritures de Corinna Bille et d'Anne Hébert, il nous apparaît que les héroïnes billiennes cherchent à s'émanciper d'une sexualité patriarcale, qui instrumentalise les corps féminins aux seules fins de reproduction et / ou d'objets du plaisir masculin. Il s'agit non seulement de se soustraire à la réification, mais aussi d'accéder à une expérience positive de la sexualité. En cela, la « sauvagerie » de ses personnages nous paraît se présenter sous un angle émancipateur en bâtissant des identités féminines exemptes des contraintes culturelles ; ce faisant, Corinna Bille exclut toute portée moralisatrice et culpabilisatrice liée à la sexualité au féminin.

En outre, l'écriture billienne faisant appel à la *nature* en tant que personnage à part entière permet de nombreuses mises en résonance entre le *Féminin* et les éléments naturels, qui procèdent telles des métaphores filées à travers de l'ensemble de son œuvre. Ainsi, le motif de l'eau³¹⁶ est-il une récurrence à nombre de ses nouvelles ; l'exemple le plus frappant de ces fusions femmes / nature se trouve dans « La Dernière confession » :

Ah ! Si j'avais pu, j'aurais baisé la terre entière, je l'aurais encerclée de mes bras, de mes jambes, j'en aurais fait craquer les écorces, jaillir les racines et les sources, je me serais meurtrie avec joie contre les rochers [...]. Que n'ai-je pas enfoncé en moi ? Des coquillages, des galets, des épis de maïs, des cônes de sapins tout collants de résines³¹⁷.

Cette nouvelle met en scène la confession, comme le titre l'indique, d'une vieille femme sur le point de mourir. S'adressant à un prêtre, elle avoue une relation charnelle avec

³¹⁴ Benoit Kullmann, Muriel Moselle, « L'Arc et la mandorle » [en ligne], in *Actes du colloque International d'Études Midrashiques*, Étel, 20-21 août 2005, p. 115-142, disponible sur <http://lemidrash.free.fr/CIEM2005site/actes.htm> (page consultée le 15 mars 2012).

³¹⁵ Corinna Bille, *La Demoiselle sauvage*, op. cit., 1974, p. 198.

³¹⁶ Voir Christiane Makward, Madeleine Cottenet-Hage, *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*, Karthala, 1996, p. 79.

³¹⁷ Corinna Bille, *La Demoiselle sauvage*, op. cit., 1974, p. 200.

la nature ; loin de toute civilisation, le désir féminin se voit magnifié et libre de tout jugement :

mon corps bien formé, à quinze ans, prit une importance démesurée dans ma vie. Je le sentais croître et respirer comme s'il eût été en dehors de moi. Mon corps ! Je ne pensais qu'à lui et je ressentais un plaisir étrange à le voir réclamer une nourriture jusqu'alors lointaine, inconnue. Je devenais une femme géante, gonflée, creusée de désir³¹⁸.

C'est finalement un désir vain qui sous-tend la quête de la jeune femme d'alors, car il semble condamné à demeurer inassouvi, jusqu'à ce que la fusion avec la nature s'opère : « Mes désirs épousaient la nature. Ne sachant comment éteindre ce feu en moi, je m'écartais dans les herbes, je copulais avec la terre, avec les arbres³¹⁹. » Là, à nos yeux, réside une des clés de lecture de l'œuvre, ce n'est pas tant le plaisir physique qui y est visé que le désir, certes sexuel, mais aussi celui d'une identité inassouvie : la fusion femmes / nature permet l'accession à un *Tout*, de combler le manque définitoire qui condamne le *Féminin* à être envisagé comme un non-*Masculin*. La sexualité nous apparaît comme un *topos* métaphorique qui dépasse – et transgresse – l'érotisme masculin pour ancrer un *Féminin* conçu et affirmé comme *complet*.

Alice Rivaz, dans *Le Creux de la vague*, aborde la sexualité de manière extrêmement large, s'attachant à décrire le désir et le plaisir hors des sentiers battus, et par-là même à rendre palpable des sexualités au féminin qui échappent à la conceptualisation qui en est faite par le patriarcat. Comme nous l'avons vu au sujet du corps féminin, la vieillesse apparaît comme « un naufrage » qu'il convient de passer sous silence car elle appartient au tabou... interdit qu'Alice Rivaz franchit avec une grande sensibilité :

Puis comparant une fois de plus ce qu'elle avait été à ce qu'elle était devenue, elle pensa que de toutes les métamorphoses de l'âge, une des plus importantes avait été pour elle la perte (parfois elle disait même : la délivrance) de tout trouble de nature érotique, de tout désir charnel [...]. Beaucoup de femmes, dit-on, n'éprouvent jamais le désir physique, ou si peu, tandis que d'autres n'en ont jamais fini avec ce maître secret de leur vie et de leur conduite, même à son âge. Eh bien, chez elle, alors que le souvenir des souffrances du cœur ne s'était jamais effacé, celui du désir charnel avait fini par disparaître complètement [...]. Comment donc était-ce ? Qu'est-ce que c'était³²⁰ ?

Madame Peter, à la fin du roman, semble répondre à Hélène Blum et à ses questionnements quant au « long attachement physique » qui l'a lié à son « grand Amour ».

³¹⁸ *Ibid.*, p. 198

³¹⁹ *Ibid.*, p. 199.

³²⁰ Alice Rivaz, *Le Creux de la vague*, op. cit., 1967, p. 411.

Ainsi, la vieillesse se fait synonyme de sérénité et de désexacerbation des passions :

Et heureusement – pourquoi heureusement ? – qu’un long attachement sentimental autant que physique l’avait fixée pendant près de dix ans à un Chateney, car sans cette circonstance, de quoi n’eût-elle pas été capable...³²¹

L’écriture, et l’expression littéraire de Soi telle que nous la dépeint Alice Rivaz dans *Jette ton pain*, apparaît comme le lieu privilégié de la quête de l’identité : permettant un retour sur Soi, elle offre aussi l’opportunité d’explorer des « possibles ». Le personnage d’Hélène Blum rend compte de l’extrême modernité de l’auteure en cristallisant les problématiques de maternité hors des « liens sacrés du mariage », ce qui revient à envisager la sexualité hors du cadre social normatif. Gardons à l’esprit que cette œuvre a été écrite en 1967, soit huit ans avant que les lois Veil, en France, ne garantissent aux femmes la liberté de la vie génésique. Ainsi, Hélène Blum se livrera à un véritable casting qui l’amènera à jeter son dévolu sur son collègue de travail, Bourdette :

Elle se sentit pilote de bord avant une traversée, prête à tout accepter, même ce pire, pour qu’entre ses quarante et ses soixante ans, c’est-à-dire pendant cette période affreuse de la vie des femmes où tout commence à leur être enlevé de ce qui était leur raison de vivre, elle-même puisse élever non pas n’importe quel enfant, mais le sien.³²²

Carriériste et en quête d’un « grand Amour » idéalisé, le désir d’enfant deviendra un leitmotiv pour Hélène ; si la conception n’est pas envisagée comme une problématique en soi, car « jamais elle n’avait eu tant d’hommes autour d’elle à disposition³²³ », le célibat lui apparaît comme une *incapacité sociale à la maternité*. La narration rivazienne crée une césure particulièrement illustrative de la tension intérieure qui tiraille Hélène ; la narration hétérodiégétique s’attache à décrire une femme indépendante, déterminée à réussir socialement, là où la narration homodiégétique fait part au lecteur des doutes et des craintes qui l’agitent.

L’Homosexualité

Quarante ans après l’émergence du deuxième âge des *Gender studies*, le questionnement du genre, par le biais de l’homosexualité, reste plus que jamais d’actualité

³²¹ *Ibid.*, p. 293.

³²² *Ibid.*, p. 402.

³²³ *Ibid.*, p. 27.

notamment avec le débat autour du mariage homosexuel récemment discuté à l'Assemblée nationale française. La notion d'identité sexuée, qu'elle soit collective ou individuelle, demeure au centre des réflexions des Sciences humaines, et avec elle se pose la question de la relation étroite qui lie l'identité à l'*Altérité* et au *Même*. Partant toujours de ce postulat, il peut être intéressant d'aborder le *Féminin* sous l'angle de l'homosexualité. En effet, l'homosexualité féminine fait partie intégrante du *Féminin*, mais s'en distingue par la différence d'objet sexuel du désir. Si ce clivage appartient à la sphère de l'Intime, il entraîne néanmoins des modifications dans la perception de soi, et de fait, dans l'identité. Se percevoir comme différent(e) peut entraîner de nouvelles stratégies de définition et d'écriture de soi. Déjà en 1949, l'orientation sexuelle était soulevée par Simone de Beauvoir qui affirmait qu'« en soi l'homosexualité est aussi limitante que l'hétérosexualité : l'idéal devrait être de pouvoir aussi bien aimer une femme qu'un homme, n'importe quel être humain, sans éprouver ni peur, ni contrainte, ni obligation³²⁴. »

Parmi les révolutions de pensée qu'ont entraînées les études du genre dans les conceptions du *Masculin* et du *Féminin*, la remise en cause de la norme hétérosexuelle n'a pas été la plus simple. La bicatégorisation, présentée comme naturelle et « allant de soi », entre Homme / *Masculin* et Femme / *Féminin* apparaît comme une norme systématique et rigide difficilement ébranlable. Penser le *genre* en termes de performance, et non plus de donnée biologique naturelle, a amené les chercheurs en Sciences humaines à une nouvelle lecture des textes littéraires en cela qu'ils se font les reflets des discours sur l'identité sexuée.

L'hétéronormativité pèse tout autant sur les hommes que sur les femmes, étant donné qu'elle prend racine dans le patriarcat. Les systèmes de pensées féministes ont, dans les années 80, théorisé cette « contrainte à l'hétérosexualité »³²⁵ en envisageant le genre comme système. L'idéologie patriarcale entraîne une vision hétérosexuelle de la société en s'appuyant sur le postulat, dit et autoproclamé « naturel », de la sexualité entre homme et femme. Dès les années 1970, le dramaturge Michel Tremblay envisage les relations homosexuelles comme relevant d'un rapport avec « un Autre du même sexe ». Selon Schwarzwald, la problématique homosexuelle questionne l'identité tout entière :

L'homosexualité sera pour Thérien une espèce d'outil heuristique pour prendre la mesure du progrès cognitif et identitaire réalisé par une communauté. L'homosexualité se trouve alors exclue du terrain de la construction sociale lui-même, positionnée comme pré-discursive, un

³²⁴ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, t. I, op. cit., 1949, p. 499.

³²⁵ Adrienne Rich, « La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne », in *Nouvelles Questions féministes*, n° 1, 1981, p. 15-43.

peu à la manière du féminin kristévien qui aura une fonction sémiologique pré-linguistique analogue³²⁶.

C'est sous cet angle que nous analyserons les mentions relatives à ce *topos* : les relations entre deux femmes répondent-elles à une logique d'émancipation hors des Lois masculines, et comme nous le supposons, sont-elles le signe d'une quête de nouveaux modèles identitaires ? Béatrice Didier précise dans *L'Écriture-femme* que « la femme qui écrit libère des fantasmes homosexuels qui, sans l'écriture, seraient peut-être toujours demeurés refoulés. Et quelle que soit sa vie privée, on retrouve dans ses romans l'expression d'une forme de fascination pour l'autre femme.³²⁷ »

À ce point de notre étude, l'apport de Monique Wittig aux études du genre nous apparaît incontournable. En 1976, dans *The Category of Sex*, traduit en français en 2001 sous le titre *La Catégorie de sexe*, elle démontre que la division sexuée des sociétés repose bien sur le constat de la différence anatomique des sexes et de la vision de l'hétérosexualité comme norme innée :

La catégorie de sexe est une catégorie totalitaire [...]. Elle forme l'esprit tout autant que le corps puisqu'elle contrôle toute la production mentale. Elle possède nos esprits de telle manière que nous ne pouvons pas penser en dehors d'elle. C'est la raison pour laquelle nous devons la détruire et commencer à penser au-delà d'elle si nous voulons commencer à penser vraiment, de la même manière que nous devons détruire les sexes en tant que réalités sociologiques si nous voulons commencer à exister³²⁸.

Sa célèbre phrase-choc « les lesbiennes ne sont pas des femmes » revient à penser les homosexuelles comme hors des bornes du patriarcat car elles se placent hors de l'économie sexuelle, politique et idéologique qui le sous-tend ; c'est en cela qu'elles n'appartiennent pas à la catégorie patriarcale de « la femme », comme la critique le précise dans « La pensée *straight* » : « Il serait impropre de dire que les lesbiennes vivent, s'associent, font l'amour avec des femmes, car la femme n'a de sens que dans les systèmes de pensée et les systèmes économiques hétérosexuels³²⁹. » Bien évidemment, il n'est pas question pour la critique de prôner le lesbianisme comme réponse à la domination masculine ; néanmoins, étant « hors-normes », l'homosexualité féminine ne peut donc être catégorisée de manière stable et porte en conséquence un regard extérieur sur la société.

³²⁶ Robert Schwartzwald, « (Homo)sexualité et problématique identitaire », in Sherry Simon (dir.), *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, « Études et documents », 1991, p. 135.

³²⁷ Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, op. cit., 1981, p. 27.

³²⁸ Monique Wittig, *La Pensée straight*, Paris, Balland, 2001, p. 49.

³²⁹ *Ibid.*, p. 48.

Les références à l'homosexualité masculine sont absentes de ce *corpus*, il semble que nos auteures n'aient pas cherché à dépeindre ces pratiques sexuelles et sociales. Néanmoins, nous en trouvons tout de même quelques « traces » dans les œuvres de Nina Bouraoui et d'Assia Djebar. Thème sensible dans la culture arabe, l'homosexualité y est fortement prohibée et punie ; ces mentions sont toujours négatives et péjoratives, elles n'apparaissent que sous la forme la plus réprouvée et la plus honteuse : l'insulte « pédé / femmelette » est une offense grave, car elle renvoie l'homme à un statut de femme. En effet, l'interdit de l'homosexualité concerne en premier lieu l'homosexuel passif, c'est-à-dire dans le langage courant, « celui qui fait la femme ». Ainsi, l'homosexuel passif serait celui qui se ravale physiquement à une sexualité féminine, et changement de statut s'accompagne d'une chute de l'homme dans la position sociale, ce qui lui vaudra l'agressivité et la violence des autres hommes et, pour lui, un sentiment de honte et de culpabilité. L'usage d'insultes ayant trait à l'homosexualité masculine apparaît comme banal, et semble être entré dans le langage courant. Ces différentes mentions tendent à préciser le statut dominé et inférieur de la Femme : l'homme déchoit s'il peut être assimilé au *Féminin*.

Quant à *l'homosexualité féminine*, ce *topos* est quasiment absent des thèmes traités dans ce *corpus* algérien ; n'apparaissent à ce propos que des non-dits ou des ambiguïtés. Ce phénomène est sans doute dû à l'aspect plus caché et plus discret du lesbianisme, lequel semble être nettement moins condamné, et condamnable, car il ne remet pas en cause la sexualité « normale », hétérosexuelle. En effet, l'homosexualité féminine ne semble pas être considérée comme une sexualité à part entière, probablement du fait de l'absence du phallus.

Nous souhaitons soulever ici cette problématique, de manière plus spécifique pour l'ouvrage de Nina Bouraoui³³⁰, *La Vie heureuse*, qui fut suivi en 2005 par *Mes Mauvaises pensées*. L'auteure y revendique clairement, son identité de femme maghrébine et musulmane, et son homosexualité. Ces deux identités sont pourtant difficilement compatibles, la religion tout autant que le droit coutumier proscrivant formellement l'homosexualité. L'identité se construit dans ce cas précis sur une impossibilité de cohésion de l'Être ; ce qui

³³⁰ Nina Bouraoui est la seule auteure de notre *corpus* à faire explicitement allusion à l'homosexualité féminine ; mais il convient de noter que cette dernière s'est officiellement « outée » comme étant lesbienne, et ses œuvres telles que *La Vie heureuse*, *Mes Mauvaises pensées*, traitent ouvertement de l'homosexualité féminine. Elle met en avant toute la difficulté de répondre à ses attirances sexuelles, tout en gardant son identité de femme arabe.

ne peut qu'engendrer une blessure / une faille dans le Moi. Ces deux romans se définissent dans le genre littéraire du *journal intime*, où l'introspection prime sur l'axe chronologique. Le « désordre » apparent dans l'ordre des événements montre l'évolution de la pensée et le fonctionnement par *analogies* de l'auteure. La question de l'homosexualité de l'auteure ouvre ici un nouveau champ d'investigations : en quoi les identités féminines et homosexuelles s'inscrivent-elles dans l'écriture de Nina Bouraoui ? Bien entendu, son homosexualité, avérée et revendiquée, l'a amenée à évoquer sa sexualité dans nombre de ses ouvrages autobiographiques. Lors de la publication de *Poupée Bella* (2004), elle déclarera à *L'Express* :

Enfant, j'étais déjà folle des filles, et je trouvais cela normal. Je savais que j'étais différente, je me disais que je voulais être un garçon, que j'aimais les filles et que cela m'apportait beaucoup de plaisir. Adolescente, je suis allée jusqu'au bout, je n'avais peur de rien, je voulais mourir d'aimer. À 18 ans, à peine arrivée à Paris, j'ai regardé dans les programmes des sorties, j'ai lu « Katmandou, club féminin ». J'y suis allée et j'ai embrassé une fille. Je me suis regardée dans la glace et j'ai pensé : « Et bien, ça y est, je le suis ! » C'était réglé³³¹.

La Vie heureuse laisse une grande place à ses réflexions quant à sa propre sexualité. Dans le passage suivant, l'auteure s'attache à définir la quête d'identité qui naît de la découverte de sa propre orientation sexuelle ; ce faisant, elle déconstruit les normes sociales attachées au *Féminin*. Rappelons que la conscience d'appartenir à une minorité implique une « écriture [qui] s'inscrit dans ce conflit, cette tension, entre l'affirmation d'une identité, l'appartenance à un groupe, et l'affirmation d'une dimension universelle [...] et cette écriture "d'avant le mouvement", confusément sans doute, exprime et éclaire ce type de conflit³³². » La révélation de son homosexualité entraîne un sentiment de malaise profond qu'elle nomme « tristesse », par opposition avec l'adjectif « heureuse », présent dans le titre :

[...] Diane, tes cheveux et tes yeux, comme l'actrice de *Flashdance*, tout cela est d'une tristesse infinie, triste de ne pas savoir qui je suis, triste à en pleurer, dans ta maison, chez toi, triste de traverser ton jardin dans la neige, triste de te trouver si belle, triste de t'avoir rencontrée [...]. C'est horrible que tu existes Diane. Je dois tout refaire à l'envers, l'enfance, ce qu'on m'avait dit, l'homme de mes rêves, le prince et la princesse, la légende. Moi, je n'aurai pas peur de faire l'amour avec toi. Ce sera plus qu'avec un garçon. Il ne manquera rien, là. Ce sera la vie, la Vie heureuse³³³.

L'explication se trouve dans l'opposition avec la « vie prescrite ». Il s'agit pour elle de correspondre à ses propres aspirations et ainsi d'accéder à sa propre identité. C'est bien ici la

³³¹ Dominique Simonnet, « Nina Bouraoui : Écrire, c'est retrouver ses fantômes » [en ligne], in *L'Express*, publié le 31 mai 2004, disponible sur http://www.lexpress.fr/culture/livre/ecrire-c-est-retrouver-ses-fantomes_819681.html (page consultée le 5 avril 2012).

³³² Claude Lesselier, « Écrire l'amour lesbien (1945-1968) », in *AHLA* 5.2, numéro hors-série, 1987, p. 28.

³³³ Nina Bouraoui, *Ma Vie heureuse*, op. cit., 2002, p. 60-61.

rencontre du Soi et de Soi qui se joue : outre la relation au même sexe, c'est la rencontre avec une Autre-femme qui est à l'origine de la prise de conscience. En déconstruisant la « légende », c'est bien le genre qui est remis en question, « l'homosexualité n'est pas une alternative à l'hétérosexualité. C'est autre chose, une autre forme d'amour³³⁴. » Que ce soit Madame B., Diane ou encore la Chanteuse, les amantes de *Ma Vie heureuse* sont autant de personnages-clés que l'écriture permet de faire advenir ; si le secret de l'homosexualité plane sur la vie de la narratrice, l'écriture vient s'y poser en faux et constitue finalement un témoignage à part entière. L'inadéquation avec l'équilibre patriarcal qui harmonise sexe biologique, genre sexué et orientation sexuelle en arrive à bousculer non seulement l'identité sexuée mais aussi le concept d'identité :

Antoine dit qu'il faut être fier de ce qu'on est. Que ce sont les autres qui ne vont pas. Qu'une société qui n'accepte pas ses homosexuels est une société malade. Antoine dit que les homos ne sont pas assez protégés par les lois. Qu'il faut emprisonner les types qui insultent. Que c'est traumatisant. Que ça peut ruiner la vie. Antoine dit qu'il connaît plein de garçons qui ont eu envie de mourir. Antoine dit que c'est à cause de la famille. Que certains pères renient leurs fils. Antoine dit que les homos sont souvent heureux d'être homos. Que ça procure beaucoup de joie. Antoine dit que ce sont les autres qui rendent malheureux. Antoine ne comprend pas pourquoi les hétéros sont obsédés par les homos. Antoine a vu un psy un jour. Il lui a dit que ce n'était ni un choix ni une maladie³³⁵.

Le martèlement de la structure « Antoine / il dit que » apparaît comme une psalmodie visant à convaincre aussi bien celui qui entend / lit ce discours que celle qui le rapporte. L'homosexualité en tant que trait identitaire, parmi d'autres, fait écho à la fameuse phrase de l'auteure : « je suis une femme, je suis un homme, je suis tout, je suis rien », qui marque son refus des identités trop rapidement fixées :

« L'homosexualité n'existe pas », écrivez-vous dans votre dernier livre, Poupée Bella... L'homosexualité, ce n'est qu'un mot. Quand j'ai osé l'écrire pour la première fois, je me suis dit: « Ah! quelle incroyable victoire ! » Mais le langage nous emprisonne. « Ah, vous êtes homosexuelle ? » On imagine tout de suite comment vous faites l'amour ! L'homosexualité féminine est entachée des fantasmes pornographiques des hommes, ils imaginent soit de belles félines qui ne font pas grand-chose entre elles (sous-entendu : ce n'est qu'un passage, elles finiront bien par avoir besoin des hommes), soit des « femmes camionneurs » couvertes de tatouages... Dire que l'on est homosexuelle, c'est être cataloguée par sa sexualité, et cela me dérange profondément. L'homosexualité, ce n'est pas une identité. Je pense que le désir et la sexualité ne sont pas dissociables de l'amour³³⁶.

³³⁴ Nina Bouraoui, « Écrire, c'est retrouver ses fantômes », in *L'Express*, interview de Dominique Simonnet 31 mai 2004.

³³⁵ Nina Bouraoui, *Ma Vie heureuse*, op. cit., 2002, p. 193.

³³⁶ Nina Bouraoui, « Écrire, c'est retrouver ses fantômes », in *L'Express*, interview de Dominique Simonnet 31 mai 2004.

Cette déclaration faite à *L'Express* se retrouve au niveau de ses œuvres, qui font état du même refus de clivage identitaire. De même que pour le traitement de la corporéité et de l'(hétéro)sexualité, l'homosexualité se présente comme alternative identitaire, qui ne se veut être ni normative ni normée. Il s'agit pour l'auteure d'assumer un trait spécifique, mis sur un pied d'égalité avec ses origines algériennes et sa nationalité française ; en cela, nous retrouvons des identités en tension qui semblent peiner à être unifiées sous le singulier d'*une identité patriarcale*.

Auteures belges d'expression française

Orlanda de Jacqueline Harpman soulève, bien évidemment, la question de l'homosexualité masculine, sans toutefois apporter de définition claire : le fait qu'Orlanda, incarné(e) dans un corps masculin, n'ait de rapports sexuels qu'avec des hommes fait-il de lui un personnage homosexuel ? En effet, l'auteure soulève par le biais du dédoublement des sexes les questionnements inhérents à la transsexualité. Aline est hétérosexuelle, et Julien *découlant* d'elle a hérité de sa sexualité : il est attiré par les hommes – exception faite, bien sûr, de son attirance pour son double féminin :

Si j'étais un homme, je ne rechercherais pas les femmes, je les connais trop bien, je me dresserais joyeux devant d'autres hommes, je ferais ce que, fille, je n'ai jamais osé faire, je les défierais ! Peut-être n'ai-je jamais aimé les hommes qu'en homosexuel, mais, évidemment, homosexuel honteux qui n'ose pas connaître son penchant et je me suis déguisé – déguisée – j'ai revêtu ce corps bizarre où je ne me suis jamais senti chez moi. Ils me désiraient parfois, et comme je ne me désirais pas, je n'y comprenais rien. Ah ! être un garçon³³⁷ !

De plus, le fait que la partie « libérée » d'Aline choisisse un corps masculin pour s'y incarner pose d'emblée les problématiques inhérentes à la notion de genre. Il est frappant de constater que la part la plus fougueuse, pulsionnelle et spontanée soit rattachée au *Masculin* par l'auteure. Cette dernière dépeint un personnage libre de toute contrainte sociale, et donc ne connaissant aucune autocensure.

Bien entendu, une grande partie de ses pulsions sont d'ordre sexuel. L'auteure soulève, en scindant le personnage d'Aline, la question des limites et des frontières entre hétéro et homosexualité : Aline est hétérosexuelle, et Julien étant issu d'elle a hérité de sa sexualité : « En somme, il semble que j'ai changé de sexe, mais pas de sexualité³³⁸. » En effet,

³³⁷ Jacqueline Harpman, *Orlanda*, op. cit., p. 1996, p. 10.

³³⁸ *Ibid.*, p. 43.

Orlanda, originellement de genre féminin, découvre la sexualité masculine « de l'intérieur ».
« La moitié évadée d'Aline » se révèle être fascinée par cette possibilité :

Je partirais naïf vers des terres inconnues. Dieux ! quel voyage ! Ils me font rire avec l'Amérique, Christophe Colomb, l'Amazonie et le cercle polaire, même la lune et la planète Mars ! L'inconnu est en face, cent fois j'ai logé dans ses bras et je ne suis pas entrée. L'autre sexe est plus loin que Vega du Centaure [...] nous sommes même asservis à cette irréductible identité qui nous sépare autant que le sont les galaxies et nous fait nous ruer l'un vers l'autre, tentant de tromper la curiosité avec le plaisir. Jamais une femme n'a été un homme et jamais un homme n'a été une femme [...] ³³⁹.

Il / elle franchit « les galaxies » et n'est plus simple spectateur du désir masculin, le personnage l'éprouve concrètement. L'expérience corporelle de l'altérité amène Orlanda à prendre en compte la dissonance entre le corps féminin – entravé et soumis – et son esprit, libre. Par cet aspect, on se rapproche des questionnements inhérents à la transsexualité, car en changeant de sexe, Orlanda conserve son orientation sexuelle d'origine. Pourtant la nature de ces scènes – passées sous silence et donc censurées par l'auteure – ne fait pas le moindre doute, tant elle est manifeste : il s'agit des rapports homosexuels d'Orlanda. Le faux voile de pudeur qu'Harpman jette sur l'homosexualité masculine relève, selon nous, de la prétérition. En effet, cette sexualité se fait sur des rapports entre êtres du même sexe, entre deux entités identiques, entre deux « mêmes ». Or, cette dualité est au cœur même du roman... Ne pas décrire l'homosexualité revient justement à attirer l'attention du lecteur sur ce phénomène de gémellité. De plus, les deux demi-personnages sont irrésistiblement attirés l'un vers l'autre, au point de ressentir des troubles psychiques et physiques du fait d'une séparation trop prolongée. Si l'hétérosexualité d'Orlanda pousse Lucien vers les hommes, c'est avec Aline qu'il découvre le sentiment de fusion. La complétude dépasse donc la simple sexualité, qui n'en est que le biais. Le mythe de Platon présentait déjà l'acte sexuel comme le moyen de recréer l'androgynisme originel : « [...] pour chacun la drogue était l'autre, ils couraient à cet accollement des fronts qui les apaisait en les transformant en siamois, une seule tête pour deux corps et la complétude ³⁴⁰. » Pourtant, l'écriture d'Harpman et les deux demi-personnages cherchent à reformer l'Androgynisme originel : c'est bien la différence sexuée qui est en jeu, plus que la dialectique hétéro / homosexualité qui lui sert de support. Harpman déconstruit finalement les présupposés liés aux rapports homosexuels pour les lier à un écueil identitaire qui voudrait définir la sexualité comme stable et normée.

³³⁹ *Ibid.*, p. 12.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 21.

Quant à Marguerite Yourcenar, elle a majoritairement placé comme personnages principaux des hommes homosexuels ou dont l'amour pour le même sexe était au centre des préoccupations. Nous n'évoquons dans cette étude que deux de ces œuvres les plus connues, *L'Œuvre au noir* met en scène Zénon, qui, dans le rôle d'un philosophe grec, est dépeint sous les traits facilement identifiables du penseur amoureux de jeunes garçons. Dans *Mémoires d'Hadrien*, ce sera l'amour de ce dernier pour Antinoüs qui constituera une des trames du récit. Pourtant, dans l'œuvre de notre *corpus*, l'homosexualité de Zénon n'est pas centrale dans le récit, bien au contraire. Marguerite Yourcenar développe, dans l'entretien accordé à Matthieu Galey, le *topos* de l'homosexualité de ce personnage :

Matthieu Galey : Dans vos autres ouvrages, il y a plusieurs personnages d'homosexuels, d'Alexis à Hadrien, mais cela semblait toujours dicté par le sujet, ou par l'Histoire. Dans *L'Œuvre au noir*, ce n'est pas le cas.

Marguerite Yourcenar : Au contraire. Il s'agissait de montrer où mène toute répression. Il y a une volonté de montrer Zénon libre, c'est-à-dire choisissant en grande partie, certes, selon les hasards de la route, mais aussi tenté peut-être par le côté subversif de l'aventure, ce qui n'existait pas pour Hadrien. C'est un choix philosophique, en un certain sens. La chair et l'esprit se rejoignent. Ces personnages sont d'ailleurs bisexuels plutôt qu'homosexuels. Il y a bien sûr des éléments homosexuels dans Hadrien, il y a cette préférence pour des êtres qui n'appartiennent pas au monde plus ou moins fermé des femmes, selon lui plus frivole ou plus chichement domestique, d'autant qu'Hadrien a été très mal marié à une épouse maussade qu'il n'aimait pas ; cela ne l'empêche pas d'avoir des maîtresses, et j'ai tenté de montrer qu'elles lui avaient parfois laissé un souvenir charmé.

Un type humain purement homosexuel existe très peu dans l'Antiquité ; c'est même une chose tellement rare que je ne pourrais pas en fournir un exemple, en tout cas pas dans le monde grec ; le latin peut-être, vers l'époque de la décadence. Tous ces gens-là se marient, tous ces gens-là ont des maîtresses ; ils ont le sentiment de la liberté de choix et ce n'est pas du tout le fait de l'obsession ou d'une compulsion, comme c'est le cas de nos jours, où l'homme de goûts « minoritaires » tend à se créer une espèce de mythologie d'hostilité envers la femme, de crainte envers la femme. C'est très frappant actuellement. Seulement, comme pour toutes les minorités, il faut sans cesse se rappeler que dès qu'on met les gens dans un état d'infériorité, qu'il s'agisse de race, de choix sensuel ou idéologique, ils commencent à souffrir au point de présenter certaines déformations intellectuelles, ou morales. C'est aussi vrai d'un Noir ici, et d'un Juif dans les pays antisémites ; il se crée une manière de psychose qui n'aurait aucune raison d'être si tout, race, croyance, ou choix sensuel, était accepté³⁴¹.

Ces réflexions de Marguerite Yourcenar quant à l'homosexualité soulignent là encore les constructions sociales qui sont en lien direct avec les représentations identitaires : en prêtant certaines caractéristiques à tel ou tel groupe (femmes, homosexuels, handicapés, etc.), la société conditionne non seulement le regard extérieur mais aussi la manière dont l'individu se perçoit et est perçu. Relevons que Marguerite Yourcenar refuse d'utiliser le terme

³⁴¹ Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts : Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Centurion, Le Livre de poche, 1980.

Cet extrait est disponible en ligne sur <http://saphisme.pagesperso-orange.fr/s20/yourcenar.html> (page consultée le 24 janvier 2012).

d'homosexualité, jugé « trop médical³⁴² » – et ne désignera sa compagne que sous l'expression « la femme avec qui je vis ». Le courant matérialiste a démontré ces dernières années que le sexisme, le racisme ou encore l'homophobie procèdent de ressorts similaires s'appuyant sur la stigmatisation de *eux* par rapport à *nous* (groupe dominant). L'homosexualité de Zénon, qui ne représente pas un manifeste, est ici le prétexte à aborder les constructions sociales et genrées, l'alchimiste entretenant des rapports avec les deux sexes : Marguerite Yourcenar met en scène au XVI^e siècle des traditions culturelles qui se retrouvent au XX^e, en soulignant l'impossible bi-catégorisation entre homo- et hétérosexuels. Cette réaction se retrouve dans le refus du « particularisme³⁴³ », la bisexualité devient une identité à part qui se pose en faux face à l'hégémonie hétérosexuelle : « De tout temps, il [Zénon] avait su que certaines de ses passions, assimilées à une hérésie de la chair, pouvaient lui valoir le sort réservé aux hérétiques, c'est-à-dire le bûcher³⁴⁴. »

La relation de Zénon avec Aleï relève d'une histoire d'amour, sans que l'étiquette d'homosexualité n'apparaisse sous un jour péjoratif ; comme le démontre Bérengère Déprez en 2003, ce personnage yourcenarien est à rattacher à la vision grecque qui ne se joue pas au niveau de la différence des sexes, mais de l'*éraste* et de l'*éromène* :

- Moi, dit Zénon, je goûte par-dessus tout ce plaisir un peu plus secret qu'un autre, ce corps semblable au mien qui reflète mon délice, cette agréable absence de tout ce qu'ajoutent à la jouissance les petites mines de courtisanes et le jargon des pétrarquistes, les chemises brodées de la Signora Livia et les guimpes de Madame Laure, cette accointance qui ne se justifie point hypocritement par la perpétuation de la société humaine, mais qui naît d'un désir et passe avec lui, et à quoi, s'il s'y mêle quelque amour, ce n'est point parce que m'y ont disposé à l'avance les ritournelles en vogue³⁴⁵ ...

S'il nous semble important de relever l'homosexualité de Zénon, cela relève que cette caractéristique provient d'une logique, de la part de l'auteure, de refus d'un particularisme enfermant. L'auteure a par ailleurs accepté d'aborder la question de sa propre intimité lors de la rédaction de sa biographie par Josyane Savigneau :

Couchée cette nuit-là dans l'étroit lit de Yolande, le seul dont nous disposions, un instinct, une prémonition de désirs intermittents ressentis et satisfaits plus tard au cours de ma vie, me fit trouver d'emblée l'attitude et les mouvements nécessaires à deux femmes qui s'aiment³⁴⁶.

³⁴² Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar, l'invention d'une vie*, cité dans Laure Murat, « Yourcenar Marguerite, in Didier Éribon, *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Paris, Larousse, 2003, p. 507.

³⁴³ *Ibid.*, p. 283.

³⁴⁴ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au Noir*, in *Œuvres Romanesques*, op. cit., 1968, p. 739.

³⁴⁵ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., 1968, p. 152-154.

³⁴⁶ Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar*, Paris, Gallimard, 1990, p. 57.

Plus que la question de sa propre sexualité, c'est celle de l'homosexualité masculine qui a vivement intéressé notre auteure belge, notamment dans *Alexis ou le vain combat*, où le jeune homme se retrouve en proie avec sa propre nature pour un amour qualifié de « contre-nature » :

Plus qu'un désir de s'approprier, par transfert, une virilité fantasmée, c'est plutôt une manière de se rêver absolument femme, reconnue comme telle et pourtant aimée comme individu, comme personne, hors des ritualisations et des convenances obligées. Être aimée d'un homosexuel, c'est être superbement « choisie » : un comportement qui s'accorde bien avec les tendances à la mégalomanie, évidentes chez Marguerite Yourcenar³⁴⁷.

Son rapport à l'homosexualité a été, comme il est aujourd'hui de notoriété publique, double : ses premières et dernières amours ont été pour des hommes homosexuels, André Fraigneau et Jerry Wilson, mais c'est néanmoins avec Grace Frick, qu'elle a vécu en couple durant plus de quarante années. Déjà en 1980 lui était posée la question de l'absence quasi-totale de références à l'homosexualité féminine dans ses œuvres :

Matthieu Galey : Il n'y a guère d'exemples d'homosexualité féminine dans vos œuvres.

Marguerite Yourcenar : Il y a Marguerite d'Autriche dans *L'Œuvre au Noir*, parce que Brantôme indique le fait. Mais en effet il n'y en a pas dans *Hadrien*. À supposer que Plotine ait eu ces tendances, ou d'autres, nous n'en voyons rien, et Hadrien nous la décrit « *chaste, par dédain du facile* ». Si je procède à une revue du passé, en particulier à travers les poètes grecs, puisque je viens de m'occuper d'eux dans un recueil de textes, on ne rencontre là que Sappho ; c'est un exemple unique, un « *hapax* » comme on dit quand on est pédant en matière de grammaire, et cela ne permet pas de voir ce qui se passait dans la vie de tous les jours. J'imagine que l'homosexualité féminine a toujours été trop invisible, trop liée aux rapports de la maîtresse de maison et des servantes, des amies et parentes vivant dans le gynécée, ou encore, on le voit bien chez Lucien, parmi les petites courtisanes, comme dans la délicieuse nouvelle *Amants, heureux amants*, de Valéry Larbaud.

Dans les temps antiques, et même au Moyen Âge, bien entendu, c'est la consigne du silence ; Brantôme mentionne une amitié féminine de Marguerite d'Autriche seulement parce qu'elle était princesse et seulement après la mort de son jeune mari, passionnément aimé. Elle aussi se définirait comme bisexuelle³⁴⁸.

L'homosexualité mise en œuvre par Marguerite Yourcenar relève bien de la quête d'une identité en propre, qui échappe aux bi-catégorisations hommes / femmes, hétérosexuels / homosexuels. En cela, nous rejoignons les théories de Michel Foucault reprises par Godard :

Avant la révolution industrielle, l'homosexualité n'est pas une « différence ». Pas plus que dans l'Antiquité, elle n'est perçue comme un trait distinctif de certains individus, comme une

³⁴⁷ André Fraigneau, cité par Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar*, Paris, Gallimard, 1990, p. 73.

³⁴⁸ Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts : Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Centurion, Le Livre de poche, 1980. Cet extrait est disponible en ligne sur <http://saphisme.pagesperso-orange.fr/s20/yourcenar.html> (page consultée le 24 janvier 2012).

caractéristique stable et permanente qui opposerait ceux qui sont homosexuels et ceux qui ne le sont pas. Elle n'est pas considérée comme « anormale », puisque la normalité n'existe pas, ni, il faut y insister, comme rare ou exceptionnelle³⁴⁹.

C'est bien la frontière sociale entre anormal et normal qui est mise en scène par l'auteure, Zénon réunissant les extrêmes dans un ensemble homogène.

Auteures québécoises de langue française

Anne Hébert dépeint, dans *Les Enfants du sabbat*, une homosexualité scandaleuse, qui fait écho à la suppression des psychotropes pris par les religieuses : ces camisoles mentales maintenaient un semblant d'ordre dans cet univers étouffant. Sœur Julie apparaît comme un puissant révélateur des pulsions personnelles ; à son contact, elles se libèrent et mettent à jour les comportements des religieuses : folie, délation, lesbianisme... Anne Hébert dénonce ainsi la forme insidieuse d'hypocrisie qui consiste à présenter les identités et les comportements comme stables et homogènes. À l'image des sœurs ordonnées, policées à l'extrême, et fondues en un seul être, se superposent les descriptions des « déviances » face à une norme stricte :

- Laissez-moi mourir avec sœur Angèle de Merici, je vous en prie, ses pommettes rouges, ses mains brulantes, sa beauté crucifiée, toute cette lumière mortelle qui rayonne d'elle et la consume. Me consumer avec elle, brûler d'amour ensemble, toutes les deux, sœur Angèle qui est condamnée et moi qui suis bien portante et joyeuse. Je veux mourir d'amour ! Je suis entrée au couvent pour cela. Étendez-nous, toutes les deux, ensemble, sur la même croix. Un seul et dernier soupir, pour nous deux, dans les flammes de la consommation et de la fièvre. Dites seulement un mot et nous mourrons ensemble...³⁵⁰

Les masques tombent, et la passion christique se voit dénaturée au profit de la passion amoureuse. L'homosexualité des religieuses est un des éléments de déconstruction de l'image sociale prescrite :

Il n'en demeure pas moins que dans les textes qui traitent de l'amour entre femmes, le thème d'un « espace lesbien » en retrait de la société est une étape indispensable. La référence au couvent, seul microcosme autonome de femmes reconnu par la société, est intéressante car elle frappe pour toutes sortes de raisons l'imaginaire féminin. L'exemple le plus probant est celui

³⁴⁹ Didier Godard, *L'Autre Faust. L'Homosexualité masculine pendant la Renaissance*, Montblanc, H&O, 2001, p. 63.

³⁵⁰ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, op. cit., 1975, p. 124-125.

du couvent dans *Les Enfants du sabbat* (1975) d'Anne Hébert, qui devient le lieu de subversion ou d'inversion par excellence³⁵¹.

Comme nous l'avons déjà évoqué, le couvent apparaît en miroir par rapport à la réalité de la fillette. Aux mœurs hétérosexuelles, certes violentes, et « libérées » de la cabane de son enfance, répond l'hypocrisie d'une société régie par le patriarcat. La libération des pulsions participe dans ce roman à un retour du refoulé social.

Auteures suisses de langue française

Corinna Bille ne fait que de rares allusions à l'homosexualité féminine, sans que nous puissions dégager de visées polémiques à ces dernières : « Ou une nouvelle femme... assura l'une de ces dames. J'ai entendu parler d'une amie qui s'est, à cet âge, découvert du goût pour ses sœurs. Et je vous promets qu'avant... c'était le contraire³⁵². » Cette remarque est prêtée à un des personnages secondaires de la nouvelle « La Demoiselle sauvage », qui rapporte l'anecdote par ouï-dire : le saphisme reste distant.

Cette nouvelle soulève rapidement la question du genre et des « troubles » qu'ils suscitent lorsque la séparation traditionnelle *Masculin* / *Féminin* en vient à être brouillée :

Elle était arrivée la dernière, vêtue en garçon, mais non en fille-garçon – il y avait malgré tout une nuance – et ma foi elle avait réussi. Sa petite poitrine bardée de bandes molletières ne se devinait guère sous l'épais manteau à collets de cuir et elle n'avait pas plus de hanches qu'un toréro. Elle avait coupé ses longs cheveux, ne gardant que quelques mèches de merle dans le cou et sur le front. Mais *lui*, il en eut la gorge serrée. Il lui lança un regard si mauvais, avec une moue de la lèvre, qu'elle regretta son acte³⁵³.

Si cette idée lui est venue à l'occasion d'un bal costumé où la « confusion des genres » était de mise, elle n'a que trop bien réussi ! Elle est devenue, au niveau de l'apparence, homme ; et se faisant, la comédie devient une amorce de transgenre. Les parties érotiques de son anatomie sont niées, seins et hanches, la faisant basculer du côté masculin. La réaction, réprobatrice et violente du personnage masculin, peut tout à fait être mise en relation avec sa propre sexualité : se trans-formant en homme, elle modifie par là-même le désir et le regard qu'il pose sur elle car elle le place dans un champ homosexuel latent. Corinna Bille précise néanmoins que l'identité genrée ne peut se trouver dans les extrêmes, qui ne sont que les deux facettes d'un même rôle prescrit :

³⁵¹ Bénédicte Maugière, « L'Homo/textualité dans les écritures de femmes au Québec », in *The french Review*, vol. 71, n° 6, Mai 1998, p. 1041.

³⁵² Corinna Bille, *La Demoiselle sauvage*, op. cit., 1974, p. 38.

³⁵³ *Ibid.*, p. 35. L'auteure souligne

Pourquoi, dans cette ville où elle avait vécu trois ans, n'avait-elle rencontré que des hommes-chacals trop féminins, ou de ces poids lourds orgueilleux de leur sexe comme de leurs poings cerclés de cuir³⁵⁴ ?

Pourtant « la pureté originelle » de l'androgynie, pour reprendre l'expression de Maryke de Courten, ne va pas sans poser énormément de problèmes, le flou qu'elle entretient autour de la question du genre. L'amour indifférencié apparaît comme *leitmotiv* positif dans l'œuvre royenne, bien que le jugement moral, social, émerge inéluctablement de manière sous-jacente :

- Maintenant explique-moi pourquoi nous nous aimons, [demanda la Demoiselle sauvage]
- Parce que tu n'es pas toi mais une autre. Et moi, je ne suis pas moi mais un autre !
- Tu trouves cela simple ?
- Oui, dit-il sérieusement. Notre amour est très simple.
- Il ne pourrait pas ne pas exister ?
- Non, il ne pourrait pas ne pas exister. Il y a mille manières d'aimer, la nôtre est la plus simple. Et le diable, je veux dire Dieu, ne peut pas nous en vouloir³⁵⁵.

Le *lapsus linguae* qui confond *diable* et *Dieu* insiste sur la portée subversive de ces amours a-normales, dans le sens de hors-normes, en sous-entend l'interdiction judéo-chrétienne de tels rapports, et donc la prohibition morale. Ainsi, la sexualité « simple », indifférenciée, apparaît comme une des possibilités de l'expérience de Soi, en tant qu'être unique. Mais le corps est aussi le lieu de la somatisation du mal-être. Outre les manifestations physiques que les troubles identitaires peuvent engendrer, les travaux sur l'hystérie³⁵⁶ ont démontré qu'ils touchent aussi le psychisme, avec des manifestations telles que les perturbations de la mémoire et les inhibitions.

À l'inverse, Alice Rivaz traite explicitement de ce thème, bien qu'il n'apparaisse que de loin en loin dans les deux œuvres étudiées. À l'âge de quatre-vingt-huit ans, elle écrit *Un amour interdit*³⁵⁷, qu'elle considère comme sa meilleure nouvelle : sous la forme du journal intime, la jeune narratrice découvre son homosexualité et retranscrit les tensions intérieures qui s'en suivent.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 19.

³⁵⁵ Corinna Bille, *La Demoiselle sauvage*, op. cit., 1979, p. 41.

³⁵⁶ Serge Deleue, « La névrose hystérique », *Aph-metaphore*, avril 2003, disponible sur <http://www.aph-metaphore.com.fr/infirmier/hysterie.html> (page consultée le 20 juin 2007).

³⁵⁷ Cette information a pu être trouvée grâce à l'anthologie des auteures suisses romandes, Christiane P. Makward, Madeleine Cottenet-Hage (dirs), *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française : de Marie de France à Marie NDiaye*, Paris, Karthala, 1996, 641 p.

Malgré de nombreuses recherches, nous n'avons pas pu accéder au texte original d'Alice Rivaz, qui n'a pas été édité à ce jour.

Les réflexions, dans *Jette ton pain*, quant à l'homosexualité féminine apparaissent assez hétérogènes. La phrase lapidaire « il a fallu de peu qu'il (cet événement) ait fait d'elle une lesbienne³⁵⁸ » fait référence à un épisode survenu durant l'adolescence de Christine, sa rencontre avec Armande, qui « sortait avec une grande de la Deuxième³⁵⁹ », qui marquera son entrée dans la sexualité :

Pour l'heure, cette grande main qui sait plaquer de merveilleux accords de Brahms, de Schumann, reste posée sur la nuque de Christine, instrument d'une révélation inattendue. Avant, Christine ignorait posséder une nuque, et maintenant ce petit fragment corporel est devenu le siège d'une vie sourde mais intense [...]. Puis Armande penche sa tête sur Christine et, toujours très délicatement, sans la mordre, mais avec fermeté, elle appuie longuement ses lèvres sur la bouche de sa camarade. Le temps d'une très profonde respiration, le temps de défaillir d'un bonheur nouveau, à peine supportable, jusqu'au moment où la voix du professeur tente de dominer le chahut général : « Mesdemoiselles, attention, les projections vont commencer...³⁶⁰ ».

Néanmoins, cet épisode de sa vie amoureuse restera unique, et elle le qualifiera elle-même de « toquade » ou de « béguin » une fois à l'âge adulte. Pourtant, les amours qui s'en suivront ne seront plus, dès lors, envisagées sous l'angle du sexe, « ce sont tantôt des garçons, tantôt des filles, parfois les deux ensemble³⁶¹. » Nous retrouvons un exemple analogue dans *Le Creux de la vague*, où la question de l'homosexualité est posée de manière inverse. L'auteure fait une rapide mention au divorce de Chateney car « il s'était senti humilié en découvrant la vraie nature de sa femme, en apprenant de son propre aveu qu'attirée par les femmes, elle ne l'avait épousé que dans l'espoir de s'amender³⁶². » L'auteure précise qu'il s'agissait pour elle d'accomplir un « miracle », le retour vers l'hétérosexualité. C'est la même impossibilité qui amènera Claire-Lise, après des années d'aveuglement, à renoncer à son amour irréalisable pour Marc, homosexuel, qui ne passera aux aveux qu'après des années de non-dit.

Il nous semble qu'il n'y a là aucune forme de jugement moral. Alice Rivaz traite de l'homosexualité comme d'une donnée sociale factuelle, qui doit être prise en compte, et non comme d'un tabou ou d'une « maladie » dont il s'agirait de guérir.

³⁵⁸ Alice Rivaz, *Jette ton pain*, op. cit., 1979, p. 349.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 332.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 339-340.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 344.

³⁶² Alice Rivaz, *Le Creux de la vague*, op. cit., 1967, p. 358.

Les Sexualités déviantes et criminelles

Il est frappant de constater à quel point le thème de l'inceste est particulièrement présent dans ce *corpus* constitué d'auteurs. Cette présence, loin d'être anecdotique, nous amène à nous tourner vers Michel Foucault et son *Histoire de la sexualité* (1984) dans lequel il travaille à la conceptualisation de la sexualité féminine. Toujours d'actualité, ses réflexions quant aux corps des femmes ont conduit à deux visions féministes de la sexualité : si les féministes de la libération y voient la source de l'émancipation des femmes, les féministes de la domination³⁶³ l'envisagent, au contraire, comme l'origine de la victimisation des femmes.

Dans cette optique, que l'on parle de viol, de harcèlement ou encore de pornographie, la sexualité vécue sous la contrainte de la domination masculine ramène les femmes au rang d'objets de désir dans lequel elles ne s'appartiennent en aucun cas. Le traitement littéraire, fait par des femmes, tend à souligner l'horreur de cette expropriation mais aussi, il nous semble, à investir ce *topos* hors des visées morales – bien évidemment, l'acte en lui-même demeure fermement condamné. Cette question de la moralité nous ramène vers Hélène Rouch qui s'interroge :

Certes, le discours scientifique sur la différence des sexes se construit à partir de l'observation de la reproduction sexuée et des recherches expérimentales menées à son sujet. Est-il pour autant nécessaire de trouver et d'ordonner ces différences dans un système dualiste qui répète le dualisme du genre organisant les rapports de pouvoir entre les hommes et les femmes³⁶⁴ ?

La littérature offre justement la magnifique possibilité d'explorer, entre autres, la sexualité hors de tout jugement de valeur, et permet de dépasser le traditionnel découpage entre « Hommes / Masculin / actif » et « Femmes / Féminin / passive ». Bien entendu, le thème de la pornographie pourrait être l'objet d'une étude à venir, tant certaines auteures-femmes ont envisagé son traitement littéraire comme vecteur d'émancipation. *La Vie sexuelle de Catherine M.* (2001) de Catherine Millet, outre son caractère volontairement provocateur et subversif, envisage une sexualité féminine qui se réaliserait sur un mode libéré de toute contrainte ; soulignons que son auteure mêle descriptions crues de scènes érotiques et analyses psychanalytiques visant à déconstruire l'apparent scandale.

³⁶³ Terminologie empruntée à Marie-Christine Granjon.

Marie-Christine Granjon, *Penser avec Michel Foucault : théorie critique et pratiques politiques*, Paris, Khartala, 2005, p. 61.

³⁶⁴ Hélène Rouch, « La différence des sexes chez Adrienne Sahuqué et Simone de Beauvoir : leur lecture des discours biologiques et médicaux » [en ligne], in *Cahiers du Genre*, n° 34, 2003, p. 105-125, disponible sur <http://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2003-1-page-105.htm#retournoteno28> (page consultée le 17 juillet 2012).

Le thème de l'inceste est aussi abordé sous un tout autre angle dans *La Voyeuse interdite* de Nina Bouraoui, où il est présenté comme la cause de la séparation forcée entre un père et sa fille. Le père de Fikria rentrera dans une colère noire en découvrant l'entrée dans la puberté de sa fille :

Je me dirigeais vers mon cabinet de toilette pour tenter d'effacer les premières marques de la souillure tant redoutée mais il était trop tard. Mon père surgit dans ma chambre. Furieux, il se tenait la tête. Nue, les jambes entravées par le drap du crime, je tombais à ses pieds et plaidais mon irresponsabilité ; en ouvrant mes veines, la nature s'était dressée contre moi, mon cœur battait désormais dans mon bas-ventre, ses artères semblables à des gargouilles un jour de pluie dépassaient de ma fleur suppurante et déversaient sur mes cuisses toute leur haine et toute leur violence. Il me roua de coups [...] ³⁶⁵.

La mention au « drap du crime » n'est pas sans rappeler le drap qui sert de témoin de la consommation du mariage. L'amalgame ainsi créé entre les menstrues et le sang résultant de la rupture de l'hymen ramène à une Faute imputable à la « nature féminine », sur laquelle nous reviendrons. L'auteure semble, en parallèle, insister sur la « faiblesse » du *Masculin* à réfréner ses propres pulsions sexuelles. Pour éviter l'acte incestueux, c'est donc sur le *Féminin* que pèsent les interdits : les jeunes filles, une fois pubères, sont soustraites au regard du père. Néanmoins, le viol perd sa signification physique pour entrer dans le champ du métaphorique dans *Garçon Manqué* (2004) :

Haïr l'autre, c'est l'imaginer contre soi. C'est se sentir possédé. Volé. Pénétré. Le racisme est un fantasme. C'est imaginer l'odeur de sa peau, la tension de son corps, la force de son sexe. Le racisme est une maladie. Une lèpre. Une nécrose. C'est le corps de ma mère avec le corps de mon père qui dérangera. Ces deux chairs-là. Ce rapport-là. Cette union-là. Ce frottement-là. Ce rouge-là. Cette mécanique-là ³⁶⁶.

La démultiplication des déictiques « ce » et « là » tend à rendre palpable cette évocation, la métaphore en vient donc à devenir une « réalité » grâce à un style martelant l'image du racisme comme un viol identitaire. L'image, volontairement heurtante, de la sexualité parentale renvoie, par le biais de l'écriture, à l'aspect hautement intrusif des catégorisations en fonction de l'ethnie – mais aussi de la sexualité.

Dans *L'Amour, la fantasia*, le traitement du viol se rattache à la colonisation française, femmes et Algérie se voient posées sur un pied d'égalité face aux violences subies et aux

³⁶⁵ Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, op. cit., 1991, p. 32-33.

³⁶⁶ Nina Bouraoui, *Garçon Manqué*, Paris, Stock, Le Livre de Poche, 2000, p. 150.

chapes de plomb qui les entourent. D'ailleurs, la personnification du pays se poursuit jusque dans la langue, nous relevons de nombreuses mentions à une « langue coagulée³⁶⁷ », c'est-à-dire à une langue d'expression blessée qui tend à cicatriser. Dans le précédent extrait de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, la démultiplication des points de suspension et les interjections, sur lesquelles nous reviendrons *infra* (p. 496), donne à imaginer visuellement la scène, appartenant à l'indicible :

On photographiait dans les rues vos corps dévêtus, vos bras vengeurs, devant les chars... On souffrait pour vos jambes écartelées par les soldats violeurs. Les poètes consacrés vous évoquaient ainsi dans les diwans lyriques. Vos yeux révulsés... quoi... Vos corps utilisés en morceaux, en tous petits morceaux [...]. Les bombes explosent encore... mais sur vingt ans: contre nos yeux, car nous ne voyons plus dehors, nous voyons seulement les regards obscènes, elles explosent mais contre nos ventres et je suis – elle hurla – je suis tous les ventres ensemble de la femme stérile³⁶⁸ !

Plus que le corps des femmes, c'est l'Algérie qui subit le viol, de sa citoyenneté, par la France. La métaphore qui ouvre le roman laisse apparaître une Algérie féminisée, presque lascive, « La Ville Imprenable se dévoile, blancheur fantomatique, à travers un poudroisement de bleus et de gris mêlés. Triangle incliné dans le lointain [...], tel un corps à l'abandon³⁶⁹. » L'image du « triangle » qui réapparaîtra par la suite est bien évidemment une allusion au sexe féminin. À cette comparaison s'oppose celle de la France, en vainqueur, dominant et paradant à ses portes, à qui Assia Djébar accorde une large place dans *L'Amour, la fantasia* :

Premier face à face. La ville, paysage tout en dentelures et en couleurs délicates, surgit dans un rôle d'Orientale immobilisée en son mystère. L'Armada française va lentement glisser devant elle en un ballet fastueux, de la première heure de l'aurore aux alentours d'un midi éclaboussé³⁷⁰.

Mais bien vite, la parade amoureuse se transforme en conquête guerrière d'où la séduction est exclue : « Et le silence de cette matinée souveraine précède le cortège de cris et de meurtres, qui vont emplir les décennies suivantes³⁷¹. » Ces cris émaillent le roman dont le titre trouve d'ailleurs son explication, la partie médiane s'intitulant « LES CRIS DE LA FANTASIA³⁷² » et nous en retrouvons mention à l'ultime phrase du roman « J'entends le cri de la mort dans la fantasia³⁷³. » Si les cris sont ceux des vaincus, ils sont aussi ceux des

³⁶⁷ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 243.

³⁶⁸ Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., 1980, p. 54-55.

³⁶⁹ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 14.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 14.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 17.

³⁷² *Ibid.*, p. 59.

³⁷³ *Ibid.*, p. 256.

vaincues ; la métaphore se file tout au long du roman jusqu'à atteindre le corps des femmes, qui font alors corps avec l'Algérie violée par le colonisateur :

Il n'y a pas eu les yeux des voyeuses rêvant de viol renouvelé.

Il n'y a pas eu la danse de la mégère parée du drap maculé, ses rires, son grognement, sa gesticulation de Garageuz de foire - signes de la mort gelée dans l'amour, corps fiché là-bas sur des monceaux de matelas... L'épousée d'ordinaire ni ne crie, ni ne pleure : paupières ouvertes, elle gît en victime sur la couche, après le départ du mâle qui fuit l'odeur du sperme et les parfums de l'idole ; et les cuisses refermées enserrant la clameur³⁷⁴.

Les rapports sexuels traditionnels, dans le sens de « soumis à la tradition », sont décrits comme des viols conjugaux dans lesquels seul l'assouvissement des pulsions masculines trouve sa place. De plus, le viol n'apparaît pas comme tel tant que la loi du silence prévaut :

L'une ou l'autre des aïeules posera la question, pour se saisir du silence et construire un barrage au malheur. La jeune femme, cheveux recoiffés, ses yeux dans les yeux sans éclat de la vieille, éparpille du sable brûlant sur toute parole : le viol, non dit, ne sera pas violé. Avalé. Jusqu'à la prochaine alerte³⁷⁵.

Ainsi, le *topos* du silence se dessine comme la réponse à une situation vécue comme pérenne et sans issue. Ce n'est pas tant l'acte qui apparaît comme répréhensible, mais le fait de le nommer et ainsi de lui donner corps. Si l'inceste n'apparaît que peu directement dans le *corpus* de l'auteure algérienne, la consanguinité y tient une place prépondérante. Répondant à une économie sociale, les mariages entre parents plus ou moins proches trouvent leur explication dans la tradition :

Ma grand-mère elle-même avait donné en mariage l'une de ses filles - née, il est vrai, d'un troisième mari - au dernier des petits-fils de son premier époux : si bien que ce jeune homme avait épousé sa tante (la sœur de son père par alliance) et ce risque d'inceste avait suscité maintes plaisanteries. De même l'épouse de mon oncle avait été choisie dans cette descendance [...]. La mariée donc - cette bru amenée à assumer, un jour, le pouvoir domestique de notre famille - était l'arrière-petite-fille du premier mari de ma grand-mère ; elle avait appelé celle-ci « Lalla » depuis son enfance. Or elle devenait, à vingt ans, la belle-fille de son aïeule³⁷⁶ !

Cet extrait d'*Ombre sultane* (2006) nous a paru tout particulièrement intéressant car le thème de la consanguinité semble poser problème tant un grand nombre de discours explicatifs se mêlent au récit premier. L'usage des tirets tend à souligner les incursions de

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 124.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 226.

³⁷⁶ Assia Djebar, *Ombre sultane*, op. cit., 2006, p. 86.

l'auteure qui hache son récit, à mi-chemin entre autofiction et autobiographie, pour expliciter au lecteur francophone l'usage algérien et l'*imbroglio* familial.

Néanmoins, une relation ambivalente entre un père et sa fille se dessine également dans *L'Amour, la fantasia*. En frôlant la confusion entre le Père et l'Amant, la narratrice développe tout au long du roman la tension née d'un complexe d'Œdipe qui ne trouve que difficilement sa résolution, et dont le tissu de ramification passera par la langue française, « langue paternelle » (par opposition à la « langue maternelle » orale) car Tahar est professeur de français et tiendra à scolariser sa fille bien qu'elle soit la seule représentante du sexe féminin à fréquenter l'école. Le lien se développe dans un affect dérivé vers l'écriture et la langue française, comme en témoigne l'épisode du mariage d'Isma. L'image du père se superpose à celle de l'époux, et c'est bien à lui qu'elle écrira un télégramme lui assurant son amour le jour de ses noces. L'attraction du père va jusqu'à investir la langue, ici française, dont il est le seul dépositaire (par opposition à l'arabe et au berbère qui appartiennent à la tradition et à l'univers féminin), thème qui se retrouve dans l'ensemble de l'œuvre autobiographique d'Assia Djebar et émerge dès *L'Amour, la fantasia* :

Peut-être me fallait-il le proclamer : « je t'aime-en-la-langue-française », ouvertement et sans nécessité, avant de risquer de le clamer dans le noir et en quelle langue, durant ces heures précédant le passage nuptial³⁷⁷ ?

Un exemple frappant se situe lors de l'enfermement de la narratrice, décrété par le père, suite à la découverte d'une lettre d'amour d'un jeune homme. La jeune fille n'en concevra d'ailleurs « nulle révolte³⁷⁸ » et reconstituera la lettre avec acharnement – l'objet du délit a bien entendu été détruit –, et de là naîtra le désir d'écrire, dans la langue du père. À nos yeux, il s'agit là de la dérivation du complexe d'Électre ; le désir pour le père se tourne vers l'amant, conservant toutefois des caractéristiques spécifiques, « Comme s'il me fallait désormais m'appliquer à réparer tout ce que lacéraient les doigts du père³⁷⁹... » Ernstpeter Ruhe, dans son article « Les mots, l'amour, la mort » lie justement l'aphasie amoureuse de la narratrice, *leitmotiv* obsédant du roman, à l'interdiction paternelle :

L'interdiction paternelle ne fait qu'aviver le défi et le désir de continuer une correspondance qui, pour bien punir le vrai coupable, se fait dans la langue vers laquelle le père a conduit. Les satisfactions de la vengeance clandestine ne peuvent empêcher que le mal n'aille grandissant et finisse par apparaître au grand jour. Il a nom « aphasie amoureuse », « impossibilité en amour », « mutité » ou « aridité », et semble directement lié au père ; car ce qui déclenche sont

³⁷⁷ Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 122.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 71.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 75.

les deux choses apprises à l'école : la langue française et l'écriture. La langue apprise reste étrangère à l'expression de l'amour. L'écriture est un obstacle bien plus important encore que la langue coloniale³⁸⁰.

Tahar symbolise la Loi du père qui oscille entre deux extrêmes, celui de la libération de la jeune femme en procédant à sa scolarisation et celui de l'interdiction par le biais de la censure qu'il exerce, et « dans ce cas, il se constitue en tant que figure limite : limite soit à l'expression de ses émotions, soit à une écriture amoureuse³⁸¹. » L'aphasie amoureuse naît de l'usage de la langue « marâtre³⁸² », qui est en lien direct avec la figure du père ; il n'est bien entendu pas question d'y envisager un lien incestuel, mais dans l'optique d'un amour pour le père et d'un respect pour la Loi du Père qui amènent leur lot de contradictions, notamment littéraires ; ainsi dès le début de *L'Amour, la fantasia*, la narratrice évoque les interdictions qui pèsent sur elle : « [...] je me suis engloutie dans l'histoire d'amour, ou plutôt dans l'interdiction d'amour [...]. Dans cette amorce d'éducation sentimentale, la correspondance secrète se fait en français : ainsi, cette langue que m'a donnée le père me devient entremetteuse et mon initiation, dès lors, se place sous un signe double, contradictoire...³⁸³ »

Le thème du viol, s'il n'est que peu présent, laisse entrevoir une portée symbolique qui touche aux identités. De même que pour Nina Bouraoui, ce *topos* perd sa valeur corporelle pour atteindre une visée universalisante ; ainsi, l'interdiction des contacts physiques entre Français et Algériens, tout autant que les rapprochements corporels entre les sexes, donne naissance au *tabou* (qui recouvre deux notions opposées, « d'un côté, celui du *sacré*, du *consacré* ; de l'autre, celui de *l'interdit*, de *l'inquiétant*, de *dangereux*, d'*interdit*, d'*impur*³⁸⁴ », visant à établir les prohibitions, notamment sexuelles), « Surtout, à ses côtés, est étendu - dans "notre" lit, je le pensais comme s'il s'agissait d'une effraction définitive, nocturne et irréparable - le fils de l'institutrice³⁸⁵. » L'« ambiguïté » de la situation, née de l'interdit, fondamental incorporée, au sens strict du terme, par la fillette, amène à un « plaisir

³⁸⁰ Ernstpeter Ruhe, « Les mots, l'amour, la mort », in Alfred Hornung, Ernstpeter Ruhe (dirs), *Postcolonialisme & Autobiographi*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi B.V., 1998, p. 172-173.

Les mots entre guillemets proviennent de *L'Amour, la fantasia*, comme l'a relevé Anna Rocca dans son article « Père-fille : écriture et interdit dans l'autobiographie d'Assia Djebar » [en ligne] : « impossibilité / aphasie » (p. 145), « mutité » (p. 95), « aridité » (p. 38) « ma propre aridité et mon aphasie » (p. 226).

³⁸¹ Anna Rocca, « Père-fille : écriture et interdit dans l'autobiographie d'Assia Djebar » [en ligne], in *Peuples & monde*, 2004, p. 1, disponible sur <http://www.peuplesmonde.com/spip.php?article54> (page consultée le 21 juillet 2012).

³⁸² La langue française se voit désignée par deux expressions, « langue marâtre » ou « langue paternelle ».

³⁸³ Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 12.

³⁸⁴ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1993 [EO 1913], p. 37. L'auteur souligne.

³⁸⁵ Assia Djebar, *Vaste est la prison*, op. cit., 1995, p. 261.

acéré³⁸⁶ », le viol / effraction est surtout celui de la *Loi du Père*, donc l'accès à l'autonomie identitaire, à l'émancipation.

Auteures québécoises de langue française

Le thème de l'inceste se présente sous deux visages distincts dans *Les Enfants du sabbat* d'Anne Hébert, et ce, à différents niveaux moraux. La confrontation entre l'univers diurne du couvent du Précieux-Sang et l'univers nocturne de la cabane paysanne trouve son point de fracture dans la scène du viol de la fillette par son père. L'espace et le temps sont alors suffisamment « courbés » pour permettre la première rencontre entre la jeune fille violée et l'adulte qui exige réparation. Dans le cadre de l'inceste père-fille que commet le père, Adélard, sur sa fille Julie, l'accès à la sexualité est réduit à son expression la plus bestiale :

L'homme dit tout d'abord à la petite fille qu'il la tuerait si elle criait. Il avait un couteau attaché par une ficelle autour du cou. L'homme ajouta qu'il était le diable et qu'il fallait qu'il prenne la petite fille. Il lui fit jurer de ne jamais aller à l'église du village se confesser, de ne jamais dire de prière ni de se servir d'eau bénite. Puis il mordit la petite fille très fort à l'épaule, afin de la marquer à jamais comme sa possession. Sa peau était visqueuse et sentait mauvais. Il prit dans sa main son sexe tout gonflé et le mit de force dans le petit sexe de la fillette qui hurla de douleur. Le diable, de ses mains velues, étouffa les cris de la petite fille. Il lui promit, d'une voix à peine audible, de lui accorder tout ce qu'elle voudrait. Comme la petite fille saignait beaucoup, le diable, en la quittant, lui dit que c'était le sang du petit cochon égorgé qui lui coulait entre les cuisses et non son propre sang³⁸⁷.

Paradoxalement, l'acte odieux que constitue l'inceste est, dans une certaine mesure, accepté et magnifié par la victime. Lors de la cérémonie païenne précédant le viol de la fillette, cette dernière se révèle être consentante au rituel, car elle accède ainsi au statut de femme :

Me voici maintenant à quatre pattes, sur la table, couchée sur le ventre, ressemblant à ma mère sur l'autel, au fond du ravin, l'autre été. On installe sur mes reins une planchette et un tout petit poêle noir, carré, bien allumé et brûlant, pour faire cuire le pain azyne, dit-on. Nul poids sur mes reins, ni sensation de brûlure. *Je suis légère et douce, obéissante et ravie, l'égale de ma mère et l'épouse de mon père.* Ma paix n'a de comparable que ma fierté³⁸⁸.

L'avant-dernière phrase de cet extrait souligne l'enjeu que l'auteure met en scène : en accédant à la sexualité par le biais du père, la jeune fille prend la place de la mère. On

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 263.

³⁸⁷ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, op. cit., 1975, p. 45.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 67. Nous soulignons.

retrouve ici le complexe d'Électre³⁸⁹ étudié par Sigmund Freud : la fillette ressent une attirance sexuelle pour le père et des sentiments hostiles envers la mère. Pourtant, et au contraire du complexe d'Œdipe, les ressentis sont ambivalents : l'attirance vers le père est due à la volonté de lui soutirer le phallus, et l'hostilité à l'égard de la mère n'exclut pas l'identification à elle. Par ailleurs, elle finira par accepter la relation incestueuse, sortant ainsi du statut de victime :

Derrière la cloison, les cris de la fille, le rire du père. Ce qu'ils font ensemble, tous les deux, couchés sur la paille. Ce que le père n'obtient que par la force. Ce que la fille apprend à défendre, puis à désirer, à aimer, aux portes de la mort. L'enchantement de la violence. La fille se débat, griffe et mord, hurle, jusqu'à ce que l'enfer la secoue de bonheur et la laisse comme morte sur la paille³⁹⁰.

L'horreur de la situation ne tient, dès lors, plus à l'acte lui-même mais à son acceptation par la victime, qui apparaît comme totalement contre-culture. Les civilisations se sont bâties sur la prohibition de l'inceste, et en se soumettant au désir sexuel du père, Julie participe activement à la rupture du contrat social. Néanmoins, c'est bien le fait de ne pas subir la situation imposée qui sauve Julie, car elle conserve alors sa volonté propre. À cet égard, le personnage d'Élisabeth d'Aulnières nous paraît tout à fait emblématique d'un traitement spécifique de la sexualité au féminin, refusant les clivages qui cantonneraient les femmes à des rôles passifs et soumis. La jeune femme symbolise la réunion des contraires jusque dans leurs paradoxes. Son premier mari la viole à de nombreuses reprises, mais derrière le visage respectable de l'épouse violée, Élisabeth avoue un autre discours :

Pauvres saintes femmes de la rue Augusta. Vous ne comprenez rien à rien. De jour, je veux bien pleurer sur votre épaule. Voter la mort du coupable. N'être plus qu'un appât dolent aux yeux battus que l'on place en première ligne, afin de mieux confondre le mari monstrueux. [...] Mais de nuit, je redeviens la complice d'Antoine. Jusqu'au dégoût le plus profond. La terreur la plus folle³⁹¹.

Et c'est un phénomène analogue qui lie la fille au père. Néanmoins, cette collision des régimes au sens durandien amène à souligner les liens incestueux qui se tissent entre les

³⁸⁹ Sigmund Freud a développé ce topique en parallèle du complexe d'Œdipe et désignait ce complexe sous la dénomination de « Complexe d'Œdipe féminin », c'est à Jacques Lacan que nous devons cette nouvelle appellation. Néanmoins, Freud niera l'existence de ce complexe du fait qu'il n'ait identifié aucune « Loi de la Mère » qui permettrait de le sous-tendre : « il nous semble sur ce point que ce que nous disons du complexe d'Œdipe ne s'applique en toute rigueur qu'à l'enfant de sexe masculin, et que nous sommes fondés à refuser l'expression de complexe d'Électre qui insiste sur l'analogie du comportement des deux sexes. (Sigmund Freud, « Sur la Sexualité féminine », in *La Vie sexuelle* [1931], Paris, P.U.F., Bibliothèque de psychanalyse, 1999 [E.O. 1969]).

³⁹⁰ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, op. cit., 1975, p. 110.

³⁹¹ Anne Hébert, *Kamouraska*, op. cit., 1970, p. 97-98.

membres de cette famille : Si Julie reste l'objet de désir du père, elle éprouve un désir tout aussi puissant pour son frère Joseph qui, lui, demeure objet de convoitise pour la mère. La passion incestueuse de Julie pour son frère sera d'ailleurs mise en parallèle avec l'amour christique, comme nous avons pu l'analyser avec les stigmates « J » apparus sur les poignets de Julie ; l'ironie de la situation ne sera pas, bien entendu, comprise par les sœurs. L'adoration amènera à placer les deux « hommes » sur un pied d'égalité, Joseph étant comparé au Fils de Dieu : « Le plus beau parmi les enfants des hommes [...]. Il est plus maigre que le Christ sur la Croix³⁹². » La jeune femme comparera les relations sexuelles avec son frère et la communion christique, « le sexe, plus tendre et doux qu'aucune autre douceur et tendresse de la terre, va se nicher dans mon ventre, comme une hostie fondante dans mon palais³⁹³ » dans un retournement, certes blasphématoire, mais hautement libérateur.

De cet *imbroglio* de liens incestuels, qui finiront tous par devenir incestueux, se dessine la recherche d'une anti-humanité, au sens d'une anti-Création, par le biais de la quête de l'antéchrist :

En lettres noires sur le mur, mêlées aux guirlandes de l'ombre du lit, l'oracle venu du fond des temps :

LE PLUS GRAND SORCIER ET MAGICIEN
est celui
qui naît de la mère et du fils³⁹⁴.

Bien évidemment, nous retrouvons ici en miroir la conception du Fils par le Père et la Vierge, dans une vision blasphématoire et volontairement décrite en détail. C'est l'inceste, crime considéré comme contre-nature dès les fondements de l'Humanité et ayant fondé le *tabou*, qui devient la base des rapports familiaux. Pourtant, Joseph se soustraira à la prophétie en refusant d'accomplir le rite et Julie, bien que soumise et consentante au rapport sexuel, choisira de se réfugier dans un couvent, lieu asexué par excellence.

Le seul inceste attesté par la naissance d'un enfant est librement consenti et recherché par les deux protagonistes. Recréant l'androgynie originel en réunissant le *Féminin* et le *Masculin*, Julie et Joseph finiront par donner naissance à un être indistinct, privé d'identité jusque dans la mort. Le lecteur ignorera quel est le sexe de l'enfant et ce dernier sera mis à mort par la Mère supérieure. Cette union neutralise la différence des sexes dépeinte dans le roman hébertien et sera vecteur d'émancipation pour Julie. L'indistinction qui se précise entre les personnages de Julie et de Joseph renvoie à un monde où la différence des sexes n'est plus

³⁹² Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, op. cit., 1975, p. 24.

³⁹³ *Ibid.*, p. 150.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 96.

discriminante : les deux *individus* ne sont plus esclaves d'une tradition, qu'elle soit chrétienne ou païenne d'ailleurs, mais retournent à une égalité qui appartient au monde de l'enfance, univers d'avant la distinction sexuée. Relevons que contrairement aux mythes dans lesquels est consommée la relation adelphique, tel celui d'Isis et Osiris, le lien fraternel n'aboutira pas au meurtre, bien au contraire. Si Julie jalouse et maudit la femme de son frère, le roman se clôt sur une note étrangement harmonieuse :

Le ciel haut est plein d'étoiles. La neige fraîchement tombée a des reflets bleus. Une paix extraordinaire. La ville entière dort. Un jeune homme, grand et sec, vêtu d'un long manteau noir, étriqué, un feutre enfoncé sur les yeux, attend sœur Julie, dans la rue³⁹⁵.

L'inceste qu'il soit adelphique ou entre ascendants n'est ici que le prétexte à dépeindre une opposition hiérarchique, faussement qualificative, entre les sexes. En neutralisant le sexe mais aussi le genre, c'est-à-dire en rendant inopérant les stéréotypes, Anne Hébert donne vie à deux personnages fonctionnant comme des « négatifs » l'un de l'autre ; sans que, pour autant, une hiérarchie ne se développe entre eux. Miroirs inversés, ils se renvoient l'image de leurs caractéristiques opposées, mais aussi leur complémentarité. Leur initiation aux rites païens souligne ce jeu de miroir :

Le garçon glisse, plus qu'il ne tombe sur le lit. Il tire la couverture (si lentement qu'on pourrait croire que sa main s'immobilise à chaque instant), et découvre le corps nu et maquillé. C'est ici que la vie a commencé, c'est ici qu'elle doit finir.

L'enfant se couche de tout son long sur la terre de sa naissance. La mère se dégage doucement et retourne le corps de son fils. Elle se couche sur lui, se livre aux caresses les plus tendres qu'elle ait jamais prodiguées. L'enfant pleure. Il dit qu'il a froid et qu'il a peur [...]. Sauve qui peut³⁹⁶ !

Pourtant, si dans les deux cas de figure, l'initiation des enfants repose sur l'inceste entre parent et enfant du sexe opposé (réalisation interdite du complexe d'Œdipe freudien), la cérémonie échoue en ce qui concerne Joseph. En effet, l'initiation de Julie a lieu avant celle de son frère, et le culte parviendra à son terme : elle sera violée par son père. Au contraire, le fils se refusera à la mère. Notons que les caractéristiques biologiques ne sont pas étrangères à ce phénomène : le corps féminin peut être « possédé » malgré le refus de l'acte sexuel, or il n'est physiologiquement pas possible de contraindre un homme à être sexuellement actif. Ainsi, le *Féminin* ne semble pas pouvoir se refuser corporellement, à l'instar du personnage de Julie. Seul Joseph a :

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 187.

³⁹⁶ *Ibid.* p. 99.

[...] fui la cabane. Depuis plusieurs jours, il n'est pas rentré. Impuissant. Mon fils est impuissant. Il n'a pas pu supporter l'approche vertigineuse de l'amour. Il m'a gravement offensée, moi, sa mère et son épouse, la maîtresse du bien et du mal, la fleur vénéneuse absolue de la nuit³⁹⁷.

Incarnations du *Féminin* et du *Masculin*, les deux personnages sont initialement présentés comme ne formant qu'une entité unique, asexuée, comme nous l'avons vu. La séparation interviendra du fait de l'inceste : c'est l'accès – pourtant refusé – à la sexualité qui amènera les deux enfants à se distinguer. La fuite de Joseph hors de la demeure parentale marque aussi une émancipation des codes familiaux : le refus des normes imposées permet au fils de s'extraire complètement de toute forme de contrainte systémique... il disparaît dès lors du récit. Pour sa part, Julie ayant cédé – malgré elle – au rituel, elle se réfugiera au couvent du Précieux-Sang. Ce lieu apparaît peu à peu comme le miroir du *paradis perdu*, ou plutôt de « l'enfer perdu » de son enfance. Elle rejoint un milieu exclusivement féminin, clos et intimiste. Pourtant, ce refuge est le négatif de la cabane : il est régi par des codes contraignants, rigides et parfois violents. Dès lors, comment ne pas faire le parallèle entre les rites sataniques sanglants et les cérémonies chrétiennes où le « corps du Christ » est ingéré, par le biais de l'hostie, par les fidèles ?

Auteures suisses de langue française

Comme nous l'avons brièvement évoqué lors de l'analyse du thème de la sexualité royenne, l'auteure s'attache à des situations atypiques et / ou extrêmes, dans lesquelles les rapports physiques se font illustratifs des contraintes sociales et des stratégies d'émancipation hors des carcans. Dans l'extrait suivant, l'auteure donne à voir une sexualité totalement subie, où la jeune femme est ravalée au rang d'objet de plaisir :

Elle lui raconta ce qu'avait été sa nuit de noces. Elle avait d'abord, avoua-t-elle, manifesté une certaine crainte. Alors, tout en l'embrassant, et les gestes de son mari avaient été très adroits, savants, il l'avait attachée avec des cordelettes de soie. Il y en avait quatre, juste ce qu'il fallait, disait-il. Une cheville puis l'autre furent fixées aux tiges de fer forgé du lit (elle les avait d'une minceur extrême), et tout en les nouant, il la couvrait de baisers ; des jambes, du ventre, il remonta aux seins, aux épaules, le long des bras jusqu'aux mains qu'il saisit, caressa, et dont il attacha les poignets à la tête du lit. « C'est pour t'habituer... » répétait-il. Et il ouvrait lentement le petit couteau militaire [...] « Ton sang rose et mon sang pourpre, quel subtil mélange, quel pacte secret ! » Mais déjà, il mettait dans son comportement bizarre et ses paroles moins de délicatesse³⁹⁸.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 107.

³⁹⁸ Corinna Bille, *La Demoiselle sauvage*, op. cit., 1974, p. 47.

Cette citation de « La Demoiselle sauvage » illustre la thématique du viol telle qu'elle est décrite dans le recueil éponyme. Le corps de la jeune mariée ne semble être qu'un instrument de plaisir pour l'époux – qui sera d'ailleurs assassiné par son épouse. Le viol est à peine déguisé par une mise en scène visant à évoquer une certaine sensualité, et les « égards » voilent à peine les véritables intentions du mari. On retrouve ici la notion de « corps-pour-autrui », Mademoiselle L. ne s'appartient pas et la sexualité ne peut donc être que contrainte. « Selon Sartre, le corps-pour-soi préexiste dans la conscience de l'individu au corps-pour-autrui, ce dernier n'étant appréhendé qu'au terme du processus de socialisation et de l'apprentissage de la fonction instrumentale du corps³⁹⁹. » Ainsi, ce phénomène entraîne une corporéité négative, en cela qu'elle aliène l'individu à une appropriation de soi qui ne paraît que pouvoir se faire de l'extérieur. Le vécu intime devient donc lieu de tensions, et c'est par le biais de l'extérieur que la corporéité peut être réinvestie.

La nouvelle suivante « Le Garçon de l'aurore » reprend elle aussi le thème du façonnage du corps féminin, en y ajoutant néanmoins une forme de sadisme :

Il imaginait souvent qu'il poursuivait une jeune fille dans la forêt, toujours une forêt très moussue et froide, et quand il avait enfin pu l'atteindre, il l'attachait à un arbre. De quels nœuds savants il la modelait ! Oui, on aurait pu la croire nue, tant il avait serré la corde autour d'elle et fait réapparaître la forme du corps. Cela suffisait à plonger Cyriaque dans l'extase. Mais il y avait encore plus : la jeune fille le suppliait avec la voix de sa mère. Ah oui, celle-là. Elle qui s'était toujours cachée sous tant d'étoffes laides et rugueuses, il l'aurait vue déchirée, meurtrie... il l'aurait *vue* enfin, comme jamais elle ne s'était laissée voir. Et lui avait été chassé d'elle ! Englouti, il serait englouti dans cette chair, dans cette grotte en lambeaux⁴⁰⁰.

Le fantasme du jeune homme fait appel aux notions psychanalytiques de la sexualité. Pourtant notons que, comme le souligne Sartre, la conscience d'un corps-pour-autrui, bien qu'elle recèle des éléments négatifs, permet toutefois de dégager le lien entre Soi et le Monde. La confusion psychotique entre Soi et les choses est donc évitée.

Néanmoins, il nous semble que le *topos* du viol est avant tout symbolique, et doit être compris dans une logique identitaire. Ce sont les identités féminines qui sont forcées au travers de la réification ; privées de leurs corps, et de la libre jouissance de ceux-ci, les héroïnes royennes apparaissent, à nos yeux, comme des victimes d'un patriarcat qui les dépossède de leur statut de sujet. Les fusions naturelles, animales et / ou végétales, en sont renforcées en tendant à faire accéder le *Féminin* à des identités hybrides et plurielles, dont celle de sorcière (anti-Vierge) est emblématique.

³⁹⁹ Natascha H. Lancaster, « Sartre et Michaux : les modes de vie du corps », in *The Romanic Review*, vol. 87, 1999.

⁴⁰⁰ Corinna Bille, *La Demoiselle sauvage*, op. cit., 1974, p. 58. Nous soulignons

Chapitre 5. Le Genre et la poétique : Axiologie de l'imaginaire

Dans ce chapitre, nous nous attacherons à deux thèmes particulièrement présents dans notre *corpus* d'étude, qui nous conduiront du corps en tant que donnée corporelle construite par les sociétés et déconstruite, puis réinvestie par la littérature, vers le corps-texte, dans lequel l'usage de la langue donne à voir un *Féminin* en quête de définitions.

Il s'agit ici de rechercher quelles représentations du silence et de la mémoire sont bâties par nos auteures. Le premier ressort du fait de son rattachement aux femmes, traditionnellement silencieuses, mais dont les corps parlent, devenant langage à part entière, et donc s'opposant au mutisme forcé ; dès lors, quel investissement font-elles de ce *topos* ? Le second thème retiendra toute notre attention car il se fait le garant d'une stabilité identitaire dans le temps. Nous avons fait le choix de les regrouper, car ils offrent une mise en images spécifiques : le silence comme la mémoire implique le corps hors de toute matérialité physique, mais ce dernier devient objet et fondement du discours. Il y a continuité du corps dans sa portée symbolique : discours du corps et discours sur le corps cohabitent donc, à nos yeux, dans l'écriture de nos auteures. Que ce soient les personnages, les univers ou les situations créés par nos auteures, ils nous apparaissent comme une exploration du champ des possibles, et, sans doute plus encore, dès qu'il s'agit de *faire prendre corps à la mémoire et au silence* :

L'identité relative ou partielle de la psyché et du *continuum* physique est de la plus grande importance théorique, parce qu'elle porte en elle une simplification énorme en jetant un pont sur ce qui paraît être un *hiatus* infranchissable entre le monde physique et le monde psychique ; naturellement pas de n'importe quelle manière concrète, mais du côté physique au moyen d'équations mathématiques, et du côté psychologique au moyen de postulats déduits empiriquement - les archétypes - dont les contenus, le cas échéant, ne peuvent pas être représentés dans l'esprit. Les archétypes, autant que nous pouvons les observer et les éprouver en totalité, se manifestent seulement par leur capacité *d'organiser* des images et des idées, et ceci est toujours un processus inconscient qui ne peut pas être détecté avant qu'il ne soit terminé⁴⁰¹.

En cela, l'espace littéraire créé par nos auteures devient « un monde possible, un monde qui pourrait être réel » ; ces projections de l'imaginaire nous apparaissent comme des explorations identitaires, car « ce monde possible n'est pas réel, ou ne l'est pas encore, et pourtant n'en existe pas moins : c'est un exprimé qui n'existe que dans son expression, le

⁴⁰¹ Carl Gustav Jung, *De la structure et de la dynamique du psychisme*, Paris, Buchet Chastel, 1971 [E.O. 1947], p. 477-484.

visage ou un équivalent de visage⁴⁰². » Les relations entre les images que nous avons évoquées jusqu'à présent se renforcent, car les auteures altèrent les perceptions du vécu pour en faire des « autres possibles », ce qui induit deux problématiques distinctes : non seulement la contingence de la mise en réseau des images mais aussi le constat que les perceptions restent faibles, bien que la logique de l'imaginaire demeure perceptible. Freud, dans son analyse des rêves, s'attache à leur structure qu'il souligne être des images ayant une consistance. Cette « pathologie des images » ne signifie pas la pathologie des auteures car elles ne sont pas enfermées dans leur imaginaire. Comment l'imagination peut-elle transformer ces mondes des auteures qui eux-mêmes dérivent du réel ? Quel traitement original du matériau littéraire ? Quel lien avec l'irréel ? Transformation du réel et par quelles règles ?

La saturation du réel par les codes sociaux et le trop-plein des images liées aux représentations des femmes amènent nos auteures à se réapproprier l'espace littéraire pour réalimenter la quête de l'identité : avant on percevait le monde, maintenant on perçoit l'imaginaire. Quelles nouvelles explorations ? Quelles innovations ? La théorie de Gilbert Durand est applicable au processus de création et de formation, notamment au niveau des processus langagiers (comme cela est le cas dans l'épistémologie des images) dans les rapports Texte / Image. L'imaginaire n'invente rien et l'imagination ne crée rien de nouveau, elle se sert de matrices, d'images matérielles (nous pensons ici *aux* schèmes et aux archétypes. Comme l'indique l'étymologie, ces derniers sont des « formes qui permettent de fabriquer des formes⁴⁰³ »).

C'est précisément cela qui permet d'appréhender la communauté des imaginaires entre leurs différentes expressions, mais aussi et surtout la communauté interculturelle. L'universalité de ces images apparaît au-delà de la langue française, comme le montrent notamment les travaux de Gaston Bachelard qui dépassent de loin les frontières culturelles et linguistiques. Ainsi, nous sommes face à l'idée de matrice et de structures matricielles, qui prend naissance dans le fait d'imaginer – ce qui est bien évidemment différent de penser le réel. Jean-Jacques Wunenburger retrace trois propositions positives qui relèvent de l'imaginaire :

⁴⁰² Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 24.

⁴⁰³ En grec, *typos* signifie *type / forme*, c'est-à-dire la première unité d'une diversité ; *archè* recouvre deux significations distinctes qui soulignent la problématique de l'archétype « qui est au commencement » et « qui est au commandement »).

L'imagination peut se dégager de la réalité par l'hybridation, telle qu'on la retrouve dans le courant du surréalisme, qui ramène à la création de visuel permettant de croiser des réalités qui sont en fait séparées. L'imaginaire n'invente rien : l'hermaphrodite existe, l'androgénéité symbolique et mythique n'en est que la continuité. Le réel est fait d'identité dont le mélange ne fonctionne pas toujours dans la réalité, mais qui est opérante dans l'imaginaire.

Le schème de la coïncidence des opposés qui consiste en le couplage de réalités opposées, tel que nous retrouvons cette notion chez Claude Lévi-Strauss, qui a étudié les bilatéralités spatiales. Dans la rationalité, c'est l'un ou l'autre (chaud ou froid), mais on peut penser la situation de la rencontre de ces opposés pour faire signifier quelque chose à un autre niveau – pensons aux représentations picturales de Jérusalem qui empruntent à la réalité et la recomposent.

L'inversion radicale dont l'illustration la plus probante consiste en l'utopie. Néanmoins cette proposition s'avère rapidement être la plus décevante au niveau des créations littéraires et artistiques car elle n'est justement qu'une image-miroir de la réalité⁴⁰⁴.

Au niveau du roman et des éléments plus importants, se pose la question de la construction de l'altération, car on pourrait même parler d'« Alternance de l'alternative », sachant que l'alternance et l'alternative n'ont pas le même degré d'altération. La mythophorie en est un des exemples les plus marquants car cette étude s'attache à l'analyse du *déplacement du mythe* littéraire, à la manière dont les mythes en produisent d'autres : l'invariant (mythique, utopique, etc.) reste le même, ce qui change c'est l'inscription dans le temps. Avant de nous attacher à un autre aspect fondamental de la poétique de la construction littéraire du *Féminin* par des auteures, nous voudrions faire un détour vers la notion de « trace » au sens de Gilles Deleuze :

En comparant les premiers effets de sa présence et ceux de son absence, nous pouvons dire ce qu'est autrui. Le tort des théories philosophiques, c'est de le réduire tantôt à un objet particulier, tantôt à un autre sujet (et même une conception comme celle de Sartre se contentait, dans *L'Être et le Néant*, de réunir les deux déterminations, faisant d'autrui un objet sous mon regard, quitte à ce qu'il me regarde à son tour et me transforme en objet). Mais autrui n'est ni un objet dans le champ de ma perception, ni un sujet qui me perçoit, c'est d'abord une structure du champ perceptif, sans laquelle ce champ dans son ensemble ne fonctionnerait pas comme il le fait.

Que cette structure soit effectuée par des personnages réels, par des sujets variables, moi pour vous, et vous pour moi, n'empêche pas qu'elle préexiste, comme condition d'organisation en général, aux termes qui l'actualisent dans chaque champ perceptif organisé le vôtre, le mien. Ainsi Autrui-*a-priori* comme structure absolue fonde la relativité des autrui comme termes effectuant la structure dans chaque champ. Mais quelle est cette structure ? C'est celle du possible. Un visage effrayé, c'est l'expression d'un monde possible effrayant, ou de quelque chose d'effrayant dans le monde, que je ne vois pas encore.

Comprenons que le possible n'est pas ici une catégorie abstraite désignant quelque chose qui n'existe pas : le monde possible exprimé existe parfaitement, mais il n'existe pas (actuellement) hors de ce qui l'exprime. Le visage terrifié ne ressemble pas à la chose terrifiante, il l'implique, il l'enveloppe comme quelque chose d'autre, dans une sorte de

⁴⁰⁴ Propos recueillis lors du séminaire *La Théorie littéraire des mondes possibles*, organisé à L'Université de Haute-Alsace le 11 février 2012. La présentation de Jean-Jacques Wunenberger portait sur *Les Imaginaires du possible : procédures et limites de créativité*.

torsion qui met l'exprimé dans l'exprimant. Quand je saisis à mon tour et pour mon compte la réalité de ce que autrui exprimait, je ne fais rien qu'expliquer autrui, développer et réaliser le monde possible correspondant. Il est vrai que autrui donne déjà une certaine réalité aux possibles qu'il enveloppe : en parlant, précisément.

Autrui, c'est l'existence du possible enveloppé. Le langage, c'est la réalité du possible en tant que tel. Le moi, c'est le développement, l'explication des possibles, leur processus de réalisation dans l'actuel. D'Albertine aperçue, Proust dit qu'elle enveloppe ou exprime la plage et le déferlement des flots : « Si elle m'avait vu, qu'avais-je pu lui représenter ? Du sein de quel univers me distinguait-elle ? » L'amour, la jalousie seront la tentative de développer, de déplier ce monde possible nommé Albertine. Bref, autrui comme structure, c'est l'expression d'un monde possible, c'est l'exprimé saisi comme n'existant pas encore hors de ce qui l'exprime⁴⁰⁵.

Ainsi, et bien que nous nous placions hors des visées des *queer theory* et du nomadisme deleuzien, ces champs des possibles, illustrés ici par le recours à des mondes imaginaires ou fantasmés, à l'intérieur même de nos romans d'étude, nous apparaissent comme hautement émancipateurs. Une des fuites possibles hors du réel récurrentes à l'ensemble du *corpus* repose sur l'entrée dans l'onirisme et dans les voyages intérieurs ou imaginaires.

L'écriture au féminin, dans cette logique, serait la possibilité de faire advenir autrui dans la langue, de faire venir à soi l'altérité exprimée dans le champ des possibles. Le texte étant lui-même une *altérité*, que nous assimilons à l'*alius* car il représente une projection littéraire du Moi, il peut être envisager comme étant lui-même une *identité alternative*, ce qui semble se confirmer par la fuite vers un onirisme qui relève du Réel sans pouvoir pour autant y trouver son expression et ses possibilités effectives. L'onirisme représenterait donc un palier d'existence pour autrui, mais impliquerait aussi que l'écriture, en tant qu'expression, constitue un champ intérieur, et non extérieur, qu'il devient possible d'explorer en tant que construction identitaire. Cela corroborerait la thèse d'une écriture du corps, ou plutôt d'un corps-texte, et pour aller plus loin dans le liant des idées avancées, de la Mimesis, dans la prise en charge de l'existence sociale, sexuelle, genrée, par le texte, sa reproduction des systèmes d'identités corporelles.

Auteures algériennes de langue française

Pour la jeune Fikria de *La Voyeuse interdite*, l'imaginaire représente la seule porte de sortie hors de la chambre où elle a été cloîtrée. Nous l'avons vu, la claustration de l'espace et du temps induit un sentiment d'étouffement qui amène la narratrice au bord de la folie et,

⁴⁰⁵ Gilles Deleuze, *La Logique de Sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 354-355.

souvent, à des actes violents envers elle-même. Néanmoins, si la brutalité prédomine dans ses projections mentales, où elle démultiplie des métaphores effrayantes, « plaquée contre le sol, je ne pouvais pas bouger, une toile épaisse recouvrait ma peau, l'araignée du mal me punissait [...]»⁴⁰⁶, l'imaginaire lui permet aussi des évasions plus douces :

Le désert était bien là. Mon cabinet de toilette étouffait sous un bloc généreux de sable : la dune. Sa crête s'effondrait sous les pas d'un homme en noir qui disparaissait derrière mon petit miroir [...]. Le paysage entier me traversait, une galette cuisait au bout de mes pieds, mes doigts égrenaient un chapelet de sable et je sentais mille petits mirages miroiter sur mon corps. C'était frais et sec là. Au loin, les Touareg dansaient à travers les flammes d'un campement, deux yeux soulignés au khôl surveillaient la nuit tandis que le lait de chamelle coulait d'une outre éventrée. La palmeraie s'ouvrait à moi, [...]»⁴⁰⁷.

Comme l'a relevé Esma Lamia Azzouz dans sa thèse portant sur les *Écritures féminines algériennes de langue française (1980-1997) : Mémoire, voix resurgies, narrations spécifiques*⁴⁰⁸, les hallucinations sont une des alternatives au réel. La violence imposée par l'environnement patriarcal, outre qu'elle produit des univers oniriques auxquels la narratrice se raccroche désespérément, en vient à altérer l'ordonnement naturel du Monde et à construire des chimères :

Les chiens mangent les ordures, les rats mangent les chats et les chiens sont mordus par les rats des ordures, alors, seuls animaux de l'écosystème illogique, les rats, joints aux hommes, participent au massacre de la ville. Les enfants s'endorment dans des toiles trouées comme le sexe de leur mère, [...] l'urine embaume de son ammoniac chaque marche, chaque pallier, des odeurs de vieux moutons s'échappent des boucheries ensanglantées, les quartiers de viande suintent, [...]»⁴⁰⁹.

Cette description renverse le réel à la manière de visions de cauchemar, qui accentuent encore l'horreur de la situation de Fikria : l'imaginaire, là non plus, ne crée rien, il puise dans le réel et travaille le matériau concret jusqu'à le faire signifier. Dans cet extrait, c'est l'horreur de la condition humaine, telle que la perçoit la narratrice, qui semble se dessiner en filigrane, les individus dans leur ensemble, semblant être plus proches de la bestialité que de l'Humanité. Les images utilisées sont volontairement écoeurantes et sordides, déformant le réel en une vision presque apocalyptique.

⁴⁰⁶ Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, op. cit., 1991, p. 193.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁰⁸ Esma Lamia Azzouz, *Écritures féminines algériennes de langue française (1980-1997) : Mémoire, voix resurgies, narrations spécifiques*, thèse de doctorat sous la direction d'Arlette Chemain, Université de Nice-Sophia Antipolis, Faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines, 1998, 422 p.

⁴⁰⁹ Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, op. cit., 1991, p. 71.

Nous retrouvons dans *Mes Mauvaises pensées* des images similaires, dont la puissance évocatrice semble procéder d'une « mécanique de haine⁴¹⁰ ». La violence des visions qu'elle dépeint à sa psychothérapeute, interlocutrice-support du roman, donne à voir une identité floue et potentiellement dangereuse :

J'ai cette chose au fond de moi, cette chose qui dévore, cette dévoration vient aussi dans mes mauvaises pensées vous savez, j'ai parfois l'image de mes dents qui arrachent la peau d'un visage, mais je ne reconnais pas ce visage⁴¹¹.

C'est finalement la méconnaissance de Soi qui engendre ses terreurs ; inconnue à elle-même, la narratrice en vient à se craindre, ses identités et ses traits comportementaux peinent à se réunir. Par la thérapie, elle tend à répondre à ses propres craintes, « j'ai pensé qu'on ne devait pas me laisser seule avec des enfants, que je pourrais les blesser, par mégarde⁴¹² », « Pensez-vous que je puisse éventrer mon père ? Pensez-vous que je puisse faire du mal à l'Amie ? Dois-je ranger tous les couteaux de notre maison⁴¹³ ? » Mais, plus que ces questions, c'est la violence de la rupture de Soi à soi-même qui marque les interrogations identitaires : elle ne parvient pas à se saisir dans sa globalité, et cet imaginaire particulièrement anxiogène et violent intervient pour la métaphoriser.

Dans l'écriture djebarienne, l'imaginaire historique nous est apparu comme extrêmement prégnant, que ce soit au niveau de l'Histoire algérienne, comme nous l'avons développé dans la première partie de ce travail, ou au niveau des identités féminines, elles aussi historiques, qui traversent les textes :

Et l'inscription du texte étranger se renverse dans le miroir de la souffrance, me proposant son double évanescant en lettres arabes, de droite à gauche redévidées ; elles se délavent ensuite en dessins d'un Hoggar préhistorique... Pour lire, il me faut renverser mon corps, plonger ma face dans l'Ombre, scruter la voûte de rocaïles ou de craie, laisser les chuchotements immémoriaux remonter, géologie sanguinolente [...] ⁴¹⁴.

L'auteure se livre à une véritable entreprise d' « archéologie de Soi », genrée et historique, où le corps est partie prenante par le biais de l'écriture. Elle historicise sa propre autobiographie en faisant revivre non seulement la déchirure de la colonisation française,

⁴¹⁰ Nina Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, op. cit., 2005, p. 12.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 62-63.

⁴¹² *Ibid.*, p. 12.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 22.

⁴¹⁴ Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 69.

mais aussi les grands noms féminins provenant du passé : la mémoire collective est donc une composante de la construction identitaire.

Auteures québécoises de langue française

Si nous relevons peu de récurrence de rêveries ou d'onirisme touchant au *Féminin* dans l'écriture royenne, les romans d'Anne Hébert, quant à eux, usent très fréquemment de ces ressorts narratifs, parfois jusqu'à la confusion des genres littéraires.

L'imaginaire de l'auteure s'appuie aussi sur des associations d'idées qui l'amènent à souligner, avec beaucoup d'ironie, des paradoxes inscrits jusque dans la langue d'expression ; ainsi, dans *Les Enfants du sabbat*, l'auteure déroule le fil de son raisonnement quant aux univers prétendument matriarcaux : « Maison mère. Maison matrice. La vie vient mourir ici, en longues larmes assourdies, contre les marches de pierre⁴¹⁵ » et, effectivement, la maison mère représente un lieu funéraire pour le *Féminin*, qui y est voué à demeurer stérile. Ainsi, Anne Hébert dénonce cet univers pseudo-matriarcal en le désignant comme un échec cinglant ; il ne s'agit pas d'autarciser les femmes ou de prétendre à une hiérarchisation inversée, une « domination féminine » en quelque sorte, mais bien de tendre à des univers reconnaissant les deux sexes à parts égales.

Gabrielle Roy, quant à elle, fera de l'imaginaire et du pouvoir de l'imagination un des *topoi* majeurs de *La Petite poule d'eau*, dans lequel elle prête à Luzina un « cerveau des plus inventifs pour imaginer⁴¹⁶. » Elle prendra grand soin de transmettre ses facultés à ses enfants en ramenant des anecdotes de ses voyages : « A Rorketon, Luzina ramassait de quoi alimenter les récits qu'elle ferait à sa famille pendant des mois et des mois, jusqu'au prochain voyage pour ainsi dire⁴¹⁷ » ; et, outre les récits qu'elle fera, elle ramènera de nombreux souvenirs de ses périples :

Elle savait ne pas se tromper en promettant des cartes postales. Ses enfants en raffolaient, surtout de celles qui montraient de très hauts édifices, des rues encombrées d'autos, et des gares donc ! Luzina comprenait bien ce goût⁴¹⁸.

⁴¹⁵ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, op. cit., 1975, p. 50

⁴¹⁶ Gabrielle Roy, *La Petite poule d'eau*, op. cit., 1961, p. 26.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 25-26.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 19.

Au niveau du traitement littéraire, notre auteure s'attachera plus largement aux images tenant de la création artistique, en tant que vecteur de réalisation de Soi, ce qu'elle a amorcé à nos yeux avec la récurrence de cette thématique dans son œuvre :

[...] de curieuses protubérances, une suggestion de bois de cerf peut-être, que prolongeait comme un mouvement de feuillages ou d'ombres. Cependant, la pupille, quoique dilatée, était bien celle d'un homme, d'une lucidité, d'une tristesse intolérables. [...] Qu'avait donc voulu suggérer Pierre ? Quelle alliance étroite de l'âme avec les forces primitives ? Ou la haute plainte d'une créature en qui se fût fondue l'angoisse de tuer et d'être tuée ? Le portrait attirait *comme vers une insolite région de la connaissance dont les arbres, avec leurs sombres entrelacements*, donnaient quelque idée. Son attrait était dans cette sorte de fascination qu'il exerçait *au rebours de la clarté, vers les torturantes énigmes de l'être*⁴¹⁹.

Ce passage décrit le tableau final, enfin atteint, de Pierre Cardorai, la Montagne « parfaite », figurée par l'imagination de Pierre, consistera en son propre autoportrait, qui sera qualifié d' « étrange », de « déroutant » ou encore « portrait aux yeux inquiets⁴²⁰ ». L'identification avec le monde végétal s'étant peu à peu construite tout au long du roman, au gré des rencontres animales et végétales que fait le protagoniste⁴²¹, qui nous apparaissent comme le support à deux *topoi* majeurs, le retour à la nature comme émancipation hors des carcans sociaux dans un premier temps, et les questionnements identitaires relatifs à la connaissance de Soi dans un second temps :

[...] Il tendit la main pour les (crayons) recevoir. Aussitôt il fut comme ravi en songe. Ici, rien n'arrêtait l'élan créateur, ne le desservait ni ne le trahissait. Idée, forme, matière, tout cela n'était qu'un; la vision même d'une âme, et si claire, si limpide, qu'on y pouvait entrer sans heurt comme dans la vérité⁴²².

Un mouvement d'allers et venues entre le réel et la création artistique sous-tend l'écriture royenne car « la détresse de l'arbre vivant était angoissante, mais plus angoissante encore celle de l'arbre fixé sur le papier⁴²³. »

Dans *La Petite poule d'eau*, c'est l'élément aquatique, contenu d'ailleurs dans le titre lui-même, qui va revêtir une importance particulière, théorisée par Gaston Bachelard :

[...] l'œuvre manque de vie parce qu'elle manque de substance... L'eau nous apparaîtra comme un être total : elle a un corps, une âme, une voix. Plus qu'aucun autre élément peut-être, l'eau

⁴¹⁹ Gabrielle Roy, *La Montagne secrète*, op. cit., 1961, p. 44. Nous soulignons.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 212-218.

⁴²¹ Voir Chiara Bignamini-Verhoeven, « Analyse linguistique et stylistique des franco-canadianismes dans *La Montagne secrète* de Gabrielle Roy », in Brigitte Horiot (dir.), *Français du Canada – Français de France VII* : Actes du septième Colloque international de Lyon du 16 au 18 juin 2003, Paris, Walter de Gruyter, 2008, p. 105-137.

⁴²² Gabrielle Roy, *La Montagne secrète*, op. cit., 1961, p. 173.

⁴²³ *Ibid.*, p. 20.

est une réalité poétique complète. Une poétique de l'eau malgré la variété de ses spectacles est assurée d'une unité⁴²⁴.

Le « Pays de la petite poule d'eau » est intégralement constitué de lacs, de rivières, de gués, son accessibilité ne peut d'ailleurs se faire que par l'emprunt d'une barque. L'eau élevée au rang de personnage, nous retrouvons ici une esthétique de la nature qui confère une vie fortement symbolique aux éléments. Ainsi, la traversée vers la maison des Toussignants correspond à l'entrée dans un nouvel univers fait, « [...] de froissements de joncs, de battements d'ailes, de mille petits bruits cachés, secrets, timides, y produisant quelque effet aussi reposant et doux qu'en procure le silence⁴²⁵. » Cet univers acquiert donc, notamment grâce à l'omniprésence de l'élément aquatique, une portée métaphorique qui se développe dans l'esthétique du roman : le retour vers la nature (dans le sens d'environnement) permet un retour sur Soi. L'auteure s'explicite dans une des premières occurrences du titre du roman : « les braves petites poules d'eau à jabot argenté, maintes espèces de canards, affairés et charmants, la grande tribu aquatique, compagne ineffable du printemps et de la confiance humaine en ces terres éloignées⁴²⁶. » L'imaginaire royen s'attache ainsi à dépeindre une « paix infinie⁴²⁷ » dans un paradis terrestre, qui sera d'ailleurs évoqué par l'image du vol des poules d'eau :

[...] si les oiseaux sont l'occasion d'un grand essor de notre imagination, ce n'est pas à cause de leurs brillantes couleurs. Ce qui est beau, chez l'oiseau, primitivement, c'est le vol. Pour l'imagination dynamique, le vol est une beauté première⁴²⁸.

C'est finalement une portée parabolique qui se voit ajoutée au texte royen, par le biais de l'imaginaire. Cette dernière citation, issue d'un des sermons du Capucin de Toutes-Aides, donne à voir un monde moral en « trois dimensions », ce qui permet profondeur et relief aux identités dépeintes par l'auteure.

Auteures suisses de langue française

L'univers mis en mots dans le *corpus* des auteures suisses de langue française est fortement empreint d'onirisme :

⁴²⁴ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 23.

⁴²⁵ Gabrielle Roy, *La Petite poule d'eau*, *op. cit.*, 1961, p. 13.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁴²⁸ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, Paris, José Corti, 1980, p. 43.

Forme qu'emprunte le refoulé pour être admis dans le conscient en faisant retour dans le symptôme, le rêve, plus généralement toute production de l'inconscient : les représentations refoulées y sont déformées par la défense jusqu'à en être méconnaissables. Dans la même formation peuvent ainsi se satisfaire - en un même compromis - à la fois le désir inconscient et les exigences défensives⁴²⁹.

Chez Corinna Bille, l'onirisme est élevé au rang d'esthétique à part entière, non seulement au vu du traitement des images, mais aussi du fait des très nombreuses transgressions entre réel et imaginaire, comme le relève Isabelle Boisclair « une écriture qui s'éloigne du réalisme, favorisant la métaphore et l'ellipse, l'onirisme et le fantastique⁴³⁰. » À cet égard, le paysage est intimement vécu par les protagonistes ; et en ce sens, son esthétique paraît répondre aux critères cixousiens de l'écriture au féminin, le corps devient bien le support du texte en cela qu'il assure le lien entre Soi et le Monde – ici, la nature :

En somme, c'est un corps polymorphe qui surgit des récits fantastiques billiens ; un corps qui prend la forme sensible de ce qu'il sent, éprouvant parfois l'infiltration de l'élémentaire jusqu'à l'expulsion de sa propre matérialité. Il peut aussi bien changer sa peau contre l'enveloppe coriace d'un arbre que prendre l'inconsistance du fluide qui le submerge. Ses dimensions incessamment mouvantes et modifiées varient au contact de la matière rêvée, elles s'y modèlent⁴³¹.

Le polymorphisme qu'évoque Anca Clitan se fonde sur le sentiment que les « choses » ont « une chair et une âme parente de la sienne⁴³² » ; affirmation qui est reprise un peu plus loin, Corinna Bille précisant à nouveau que la petite fille est faite de « la même invariable et surprenante texture que la nature⁴³³. » L'esthétique romanesque de l'auteure suisse n'est donc pas mimétique, mais au contraire réflexive. L'univers de Corinna Bille est celui d'une rêverie sur le monde, ce qui amène à la production d'un nouvel imaginaire :

La rêverie cosmique n'a pas de « distance », pas cette distance qui marque le monde-perçu (c'est lui qui souligne), le monde fragmenté par les perceptions [...]. On touche là un des paradoxes de l'imagination : alors que les penseurs reconstruisant un monde retracent un long chemin de réflexion, l'image cosmique est immédiate⁴³⁴.

⁴²⁹ J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981 [E.O. 1967], s.v.

⁴³⁰ Isabelle Boisclair, « La figure de la femme sauvage dans les œuvres d'Anne Hebert et de Corinna Bille », in Martin Doré, Doris Jakubec (dirs), *Deux littératures francophones en dialogue : du Québec et de la Suisse romande*, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, 2004, p. 97.

Pour une analyse détaillée des rêveries billiennes, voir Maryke de Courten, *L'imaginaire dans l'œuvre de Corinna Bille*, Boudry, la Baconnière, 1989 ; et Maryke de Courten, « L'écriture onirique de Corinna Bille », in Peter-André Bloch (dir.), *La Licorne*, n° 16, 1989, p. 287-298.

⁴³¹ Anca Clitan, « Le fantastique métaphorique de Corinna Bille », *op. cit.*, p. 866.

⁴³² Corinna Bille, *Deux Passions*, *op. cit.*, 1979, p. 17.

⁴³³ *Ibid.*, p. 20.

⁴³⁴ Gaston Bachelard, *Poétique de la rêverie*, *op. cit.*, 2005 [EO 1962], p. 149.

Relevons que la fusion entre *nature* et Être n'est pas mortifère chez elle, à tel point que dans cette nouvelle la petite fille reviendra à la vie après son enterrement, selon un schéma christique bien connu : nous n'assistons pas à l'anéantissement de la corporéité d'Emerentia, au contraire elle est complétée par cette réunion avec la nature. Dans la métamorphose se trouve un sentiment de complétude première, de retour à un Soi originel et naturel en opposition avec le monde artificiel des Hommes, dans lequel elle n'a vécu que souffrance. Dans cette optique, l'imaginaire de Corinna Bille crée de nouvelles images du rapport au monde « extérieur » grâce au corps féminin qui intègre l'étrangeté et revient alors à la relation originelle entre *Être* et *nature*. L'unité première est donc retrouvée en annulant la distinction entre sujet et objet.

Cette renaissance à la nature se produit par le biais d'une dévoration : « elle respire l'odeur fraîche et putride du limon, elle en avale une poignée⁴³⁵. » En ingérant les éléments naturels, elle modifie sa propre nature et s'assimile à elle, formant ainsi une osmose entre elle et le monde. Ce lien privilégié sera perçu comme dangereux par les autres villageois qui n'auront de cesse d'y voir des manifestations sataniques. Les verdicts du doyen chargé de son « éducation » sont sans appel : « elle a le diable au corps [...] le doyen alla même jusqu'à parler de succube femelle⁴³⁶. » C'est bien le corps de la jeune fille qui est remis en cause par ce jugement, on l'accuse d'être physiquement possédée et de porter en elle les racines du mal chrétien. L'allusion au succube femelle est en soit un pléonasme, un succube étant nécessairement un démon de genre féminin (pour désigner son corollaire masculin, on parle d'incube). La répétition « inutile » du *Féminin* insiste sur la dangerosité de cette moitié de l'humanité ; plus que la haine individuelle du prêtre à l'égard d'Émerentia, c'est toute une pensée misogynique qui est dénoncée par l'auteure : « - Toutes les femmes devraient mourir de honte à la pensée d'être nées femmes, a dit saint Clément d'Alexandrie⁴³⁷. »

Du côté d'Alice Rivaz, Daniel Magetti a relevé une esthétique particulière de l'auteure reposant, non pas sur les personnages ou les situations, « *mais sur* la rêverie, la sensation, la remémoration (qui) deviennent le moteur de l'écriture⁴³⁸. » L'imaginaire corporel qui se développe dans *Le Creux de la vague* lie étroitement, et de manière presque « viscérale », les dénonciations qui sous-tendent son œuvre très engagée et le domaine corporel :

⁴³⁵ Corinna Bille, *Deux Passions*, op.cit., 1979, p. 68.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 44.

⁴³⁸ Daniel Magetti, « Alice Rivaz dans la littérature féminine romande des années 1930-1940 » in *Études de Lettres*, n° 1, 2002, p. 14. Nous soulignons.

[Madame Peter] a mal à tel ou tel endroit de la carte, à la Chine, à l'Allemagne, au Venezuela, à l'Indochine, tandis qu'autrefois elle avait eu mal à Charles, à Georges-Henri, à Daniel, à Louis [...] ⁴³⁹.

Cette image nous semble emblématique d'un *Féminin* profondément inscrit dans le Monde, le corps se faisant le vecteur de cette relation entre les femmes et l'environnement. Le déplacement des rapports amoureux vers les préoccupations sociales mondiales fait de Madame Peter, femme âgée « délivré » des désirs érotiques ⁴⁴⁰, un personnage réflexif quant au genre humain dans son ensemble et aux hommes en particulier : « [...] ils en remettaient, les hommes, avec leurs guerres, leurs atrocités, leur méchanceté. Ils ne cessaient d'ajouter leurs propres cataclysmes à ceux d'origine naturelle, dirait-elle divine ⁴⁴¹ ? » Dans ce dernier exemple, l'imaginaire rivazien crée une passerelle entre les horreurs imputables aux hommes – au sens biologique – et celles infligées par la nature. Ses opinions font de Madame Peter un personnage profondément engagé dans sa société, et l'imaginaire qu'Alice Rivaz bâtit autour de ses protagonistes tend à renforcer ses plaidoiries humanistes.

Le Silence et la parole

Parler du silence, c'est déjà le rompre. C'est par ce lieu commun que nous souhaitons introduire cette sous-partie car le silence apparaît comme un *topos* prégnant. De manière illusoirement paradoxale pour des auteures dont la voix s'inscrit dans le texte littéraire, le fait de taire, de ne pas dire, apparaît comme une préoccupation centrale. Pour Hélène Cixous, le silence féminin est originel, et c'est bien par l'écrit que se reconquiert la parole :

Le « Continent noir » n'est ni noir ni inexplorable. Il n'est encore inexploré que parce qu'on nous a fait croire qu'il était trop noir pour être explorable. Et parce qu'on veut nous faire croire que ce qui nous intéresse c'est le continent blanc, avec ses monuments au Manque. Et nous avons cru. On nous a figées entre deux mythes horribles : entre la Méduse et l'abîme. Il y aurait de quoi faire éclater de rire la moitié du monde, si ça ne continuait pas. Car la relève phallogocentrique est là, et militante, reproductrice des vieux schémas, ancrée dans le dogme de la castration. Ils n'ont rien changé : ils ont théorisé leur désir pour de la réalité ! Qu'ils tremblent, les prêtres, on va leur montrer nos sextes ⁴⁴² !

⁴³⁹ Alice Rivaz, *Le Creux de la vague*, op. cit., 1967, p. 165.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 411.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁴² Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse : Et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, p. 43.

Nous souhaitons traiter du silence comme étant, finalement, un élément extrêmement parlant. L'évocation du non-dit nous semble tenir d'une esthétique à part entière, que nous nous proposons d'aborder ici, selon la perspective de Paul Ricoeur, pour qui l'identité qui se construit et devient lisible à travers la narration repose sur un équilibre entre souvenirs et oubli⁴⁴³. Jacques Derrida définit la problématique du secret en cela qu'il « n'est pas seulement quelque chose, un contenu qu'il y aurait à cacher ou à garder par-devers soi. Autrui est secret parce qu'il est autre. Je suis secret, je suis au secret comme un autre. Une singularité est par essence au secret⁴⁴⁴. » La notion de poétique est ici primordiale. En effet, du fait que le corps physique se retrouve dans le corps textuel, le « faire corps » est ainsi continuellement en mouvement et en devenir. Pour reprendre Martin Heidegger : « L'Homme habite en poète [...] » : il s'agit pour l'auteur de *se traduire* dans l'œuvre, de retrouver un Soi originel. La quête d'un sens premier, d'un *mythos* fondateur, transparaît dans l'écriture : le *mythos* peut être considéré comme le principe originel de la Parole, de l'Oralité.

Il nous semble que cette thématique du dire et du non-dire esquisse la charnière qui articule l'analyse thématique et discursive, en mettant en jeu non seulement la parole des protagonistes féminins, mais aussi celle des auteures. La mise en jeu du discours se joue ainsi à deux niveaux distincts, regroupés par Luce Irigaray sous la *mimesis* : les représentations de l'impossibilité de la parole féminine et le discours qui se construit autour de ces images, ce double mouvement permettant de dépasser la « déréluction » au sens irigarayien, c'est-à-dire le nonaccès au discours et à la culture, tout en rendant compte des limites de la langue patriarcale.

Auteures algériennes de langue française

Les mentions au silence sont particulièrement nombreuses dans les œuvres d'Assia Djebar et de Nina Bouraoui. Le contexte culturel traditionnel algérien, maintes fois spécifié dans les œuvres, apparaît comme la première injonction au silence : il s'agit pour une femme de faire preuve de pudeur et d'honneur en renonçant à la parole publique. Dès 1986, Assia Djebar pose le paradoxe d'une écriture en tant que continuité du silence :

J'écris parce que je ne peux pas faire autrement, parce que la gratuité de cet acte, parce que l'insolence, la dissidence de cette affirmation me deviennent de plus en plus nécessaires.

⁴⁴³ Paul Ricoeur, *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*, Paris, Seuil, 1994, p. 175.

⁴⁴⁴ Entretien d'Antoine Spire avec Jacques Derrida, « Jacques Derrida : « "Autrui est secret parce qu'il est Autre" », in *Le Monde de l'éducation*, n° 284, septembre 2000, p. 21.

J'écris à force de me taire. J'écris au bout ou en continuation de mon silence. J'écris parce que, malgré toutes les désespérances, l'espoir (et je crois : l'amour) travaille en moi...⁴⁴⁵

Le silence, apanage traditionnel des femmes, marque l'absence de la voix mais aussi la disparition dans le discours patriarcal. Nous retrouvons ici la *Loi du père* qui impose le silence aux femmes, la parole étant l'apanage des hommes. Le *topos* de l'amour est élevé au rang de *leitmotiv*, comme le préfigure le titre *L'Amour, la fantasia*, mais les images qui lui sont associées renvoient au silence subi, non par pudeur, mais par l'impossibilité à le rendre dicible. « Pourquoi ne disent-elles pas, pourquoi pas une ne le dira, pourquoi chacune le cache : l'amour, c'est le cri, la douleur qui persiste et qui s'alimente, tandis que s'entrevoit l'horizon de bonheur. Le sang, une fois écoulé, s'installe une pâleur des choses, une glaire, un silence⁴⁴⁶ », écrire sur l'amour revenant à écrire le *Féminin*, qui continue à échapper à lui-même :

[...] je me suis souvent répété, justifiant un désir sauvage de silence et de fermeture, cette litanie, toujours la même :

« Je parle, je parle, je parle, je ne veux pas que l'on me voie... »

Je me répétais trois fois « je parle », moi qui ne parlais pas ; je me délivrais dans l'orgueil du « je ne veux pas » comme dans un refus total d'une contrainte⁴⁴⁷.

L'usage du *Je-féminin* est avant tout dévoilement, comme nous y reviendrons lors du traitement de l'espace linguistique, ce qui implique un certain degré de résistance : le dévoilement, même et surtout verbal, revient à se mettre à nu et à s'exposer aux regards, ici ceux du lecteur. Dans cette déclaration, ce n'est pas tant la parole qui se veut affirmatoire, mais bien l'écriture qui apparaît comme une pulsion violente qui comme toute pulsion, porte celle ou celui qui l'éprouve. Le martèlement du *Je-féminin* semble neutraliser le poids écrasant du silence ; qui étant travaillée par ce besoin impérieux, le fait d'écrire apparaît comme un exutoire à la parole non-dite, mais si la parole peut « passer », l'écrit quant à lui « reste » :

Silence de l'écriture, vent du désert qui tourne sa meule inexorable, alors que ma main court, que la langue du père (langue d'ailleurs muée en langue paternelle) dénoue peu à peu, sûrement, les langes de l'amour mort ; et le murmure affaibli des aïeules loin derrière, la plainte hululantes des ombres voilées flottant à l'horizon, tant de voix s'éclaboussent dans un lent vertige de deuil – alors que ma main court⁴⁴⁸...

⁴⁴⁵ Assia Djebar, « Gestes acquis, Gestes conquis », in *Présence de femme*, Alger, Hiwar, 1986.

⁴⁴⁶ Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 124.

⁴⁴⁷ Assia Djebar, *Vaste est la prison*, op. cit., 1995, p. 297.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 11.

Telle Arachné, l’auteure privée de voix tisse la trame de son texte qui, dès lors, est un cri silencieux d’affirmation de Soi. Le titre *Oran, langue morte* préfigure une langue qui ne se parle plus, mais qui néanmoins demeure persistante à l’écrit ; d’ailleurs, Assia Djébar parlera elle-même d’« écrire [...] en creux⁴⁴⁹ » qui se définit donc par sa propre absence. En parallèle, le silence nous renvoie vers les *topoi* de la mort et de la nature, lien sur lequel nous reviendrons lors du traitement littéraire du silence par Corinna Bille :

À peine le silence des cimetières refermé – bienheureuse solitude –, le mort respire une dernière fois, soulagement que ne perçoivent même pas les chenilles de la terre-femme. Commence enfin sa chute vers les abysses – dérive voluptueuse, noyade progressive... Or, est-il besoin de le dire, je ne parle que des morts de cette terre de soleil, ceux que, par chance, l’on n’enferme pas dans des boîtes plombées. Ne point attendre que le bois d’abord pourrisse, que le plomb se liquéfie pour réserver enfin aux morts leur véritable délivrance, celle où ils reprennent leur forme originale, sans traits ni personnalité, où végétal et mémoire humaine mystérieusement se tissent⁴⁵⁰...

Dans cet extrait, Zoulikha « retourne à la terre » au sens propre ; Assia Djébar nous paraît dépasser la catachrèse pour donner corps, littéralement, à cette fusion : la jeune femme ne disparaît pas, la mort y est envisagée comme une seconde naissance, car elle fait quitter la *culture* pour la *nature*.

L’Amour, la fantasia repose intégralement sur les paroles de nombreuses femmes, comme nous l’avons mentionné *supra* (p. 200). En donnant la parole à celles qui n’ont pu ou ne peuvent s’exprimer par leurs propres moyens, Assia Djébar souligne l’aspect psychanalytique de la parole : la *catharsis*, certes, mais aussi l’inscription dans le temps. Elle décrit une scène où Pélissier, historien de la colonisation, lui « transmet le flambeau » : « Pélissier [...] me tend son rapport et je reçois ce palimpseste pour y inscrire à mon tour la passion calcinée des ancêtres⁴⁵¹. » L’auteure ajoute ainsi une nouvelle strate, par l’intermédiaire de son histoire individuelle, à l’Histoire collective. L’écriture est donc le vecteur par lequel elle se transcrit, au sens littéral, ce qui lui permet de ne pas basculer dans l’oubli et le silence. Il semble d’ailleurs que la « vraie » mort soit celle qui relève de ces deux *topoi*.

Néanmoins, l’effet cathartique trouve ses limites dans celles qui sont imposées à la parole. Au-delà de l’interdiction sociale planant sur la parole publique, apparaît un silence comme, paradoxalement, communication à part entière :

⁴⁴⁹ Assia Djébar, *Oran, langue morte*, op. cit., 1997, p. 48.

⁴⁵⁰ Assia Djébar, *La Femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 127.

⁴⁵¹ Assia Djébar, *L’Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 115.

Dans cette communication avec le sexe doublement opposé, puisque du clan opposé, a pu me toucher, quelquefois, la réserve d'un soupirant venu d'ailleurs. Seule éloquence possible, seule arme qui pouvait m'atteindre : le silence, non pas tant par respect ou par timidité, de celui qui risquait, à tout moment, de se déclarer ; le silence, parce qu'ainsi seulement il se déclare. Entre l'homme et moi, un refus de langue se coagulait, devenait point de départ et point d'arrivée à la fois⁴⁵².

Ce paragraphe, issu de la nouvelle « L'Aphasie amoureuse », renvoie vers la difficulté ressentie face à l'écrit, car plus qu'un refus de mettre l'amour en mots, la langue d'expression se révèle impropre à traduire la richesse et l'affect portés par la langue maternelle ; l'amour semble pouvoir se dire, mais non s'écrire : « Écrire devant l'amour. Éclairer le corps, pour aider à lever l'interdit, pour dévoiler... Dévoiler et simultanément tenir secret ce qui doit le rester, tant que n'intervient pas la fulgurance de la révélation⁴⁵³. »

Mais le silence apparaît aussi comme expression paroxystique du Soi, qui dépasse les possibilités sémantiques, « d'où l'idée fondamentale chez Assia Djébar que la vérité de l'être ne s'exprime que dans les fractures, les paroles brisées, les pertes de la voix, les cris sans voix⁴⁵⁴. » Face au cadavre de son père, une fillette de *L'Amour, la fantasia* fera primer le langage sur la langue :

Tout a fait silence : la nature, les arbres, les oiseaux [...]. Elle a entonné un long premier cri, la fillette. Son corps se relève, tache plus claire dans la clarté aveugle ; la voix jaillit, hésitante aux premières notes, une voile à peine dépliée qui frémissait, au bas d'un mât de misaine. Puis le vol démarre précautionneusement, la voix prend du corps dans l'espace, quelle voix⁴⁵⁵ ?

Cette douleur appartenant à l'indicible et à l'incommunicable, seule la voix parvient à exprimer la violence ressentie. D'ailleurs, que la puissance de l'émotion soit positive (comme nous le verrons avec le traditionnel *tzarl-rit*) ou négative, c'est bien le langage, naturel et spontané, qui vient en lieu et place des langues de la narratrice, car, faits culturels, elles se révèlent impuissantes à transcrire les identités. Ainsi, il nous semble que le silence djebarien transforme le mutisme imposé en un retour vers le langage.

Auteures belges de langue française

Nous avons choisi de développer dans cette partie les liens entre Vie et Mort qui apparaissent en tension dans l'œuvre autobiographique de Marguerite Yourcenar. La

⁴⁵² *Ibid.*, p. 182.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁵⁴ Jeanne-Marie Clerc, *Assia Djébar. Écrire, transgresser, résister*, L'Harmattan, Classiques de Demain, 1997, p. 62.

⁴⁵⁵ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 176.

dénégation qui entoure la mort de sa mère transparaît en filigrane dans maints passages : « Ces pieux déchets font pourtant envier les animaux, qui ne possèdent rien, sinon leur vie⁴⁵⁶. » L'adjectif « pieux » nous semble se dégager comme le fil conducteur entre l'ouvrage dans sa totalité, ce bref extrait mettant en parallèle la religion, ou en tout cas le sacré, avec *Thanatos*, les déchets symbolisant ce qui est mort et détruit ; bien entendu, il s'agit là de décrire la mère de la jeune narratrice, morte en couches. De plus, l'apparition de l'animalité dans ce passage recouvre deux réalités distinctes, soulignées par Pascale Doré dans *Marguerite Yourcenar ou le Féminin insoutenable* (1999) :

[cela] a révélé la double fonction du déni maternel, à la fois rempart contre la douleur et la culpabilité liée à la perte maternelle, et masque du désir fusion-confusion avec la mère sur le lit conjugal qui est aussi le lit de mort et de naissance⁴⁵⁷.

Marguerite Yourcenar confond en un même ensemble Vie et Mort : à peine née, c'est déjà la Mort qui prime. L'impossible acceptation de la mort de la mère repose sur la dénégalation de l'abandon que la petite fille ressent. Dans « Kou-Kou-Haï », l'auteure belge pousse plus avant encore cette réunion des contraires :

Tu vis, mais ton enfance est morte. Et la mienne était morte avant même que tu ne fusses née. Mais tu as ce grand don : l'oubli. Tu ne sais pas que tu es ; tu ne sais pas que tu ne seras plus. Seule, la mort, petite créature heureuse, égalisera notre ignorance, car alors ni toi, ni moi ne saurons que nous avons été⁴⁵⁸.

La vie et la mort se rejoignent au travers de la chambre d'accouchement où est née la petite Marguerite et où périt la mère ; la chambre conjugale comme les tombes portent les deux extrêmes antagonistes, *Éros* et *Thanatos*. En refusant l'ancrage dans la famille défunte, la narratrice s'extrait de « la mère contaminée par la pourriture et contaminante pour l'enfant⁴⁵⁹. »

Quant à Jacqueline Harpman, l'auteure-psychanalyste laisse au silence une large place tant dans son écriture (Voir les silences, « pudiques », sur la vie sexuelle de Lucien que nous avons déjà abordés durant le traitement de la sexualité), qu'au niveau de ses personnages :

Pourquoi s'acharnaient-elles toutes à ne rien dire ? Je tentais de me consoler en me disant que leur secret n'était qu'un secret de polichinelle, puisque chacune le possédait. Était-ce pour lui

⁴⁵⁶ Marguerite Yourcenar, « Suite d'estampes pour Kou-Kou-Haï », in *Essais et Mémoires*, op. cit., 1974, p. 478.

⁴⁵⁷ Pascale Doré, *Marguerite Yourcenar ou le Féminin insoutenable*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », n° 379, 1999, p. 81.

⁴⁵⁸ Marguerite Yourcenar, « Suite d'estampes pour Kou-Kou-Haï » in *Essais & Mémoires*, op. cit., 1974, p. 478.

⁴⁵⁹ Pascale Doré, *Marguerite Yourcenar ou le Féminin insoutenable*, op. cit., 1999, p. 82.

redonner du lustre qu'elles me le refusaient, pour lui rendre l'éclat d'un trésor admirable qu'elles créaient, en se taisant, une fille qui ne savait pas et qui les regarderait comme les dépositaires d'une merveille, ne me maintenaient-elles dans l'ignorance que pour feindre de n'être pas tout à fait démunies⁴⁶⁰ ?

La jeune narratrice se trouve face à un mur de silence, autour des notions de *Masculin* et de *Féminin*, ce qui l'amènera à se réfugier à son tour dans le mutisme : « [...] je me sentais traitée avec mépris, comme si j'eusse été incapable de comprendre les réponses aux questions – peu nombreuses, pourtant – que je posais et je résolu de ne plus accorder aucun intérêt aux femmes⁴⁶¹. » Il nous semble que ce *topos* se développe de manière si marquée du fait, non pas que ce savoir soit un pouvoir possédé par les détenues, mais au contraire que ce savoir appartienne à l'indicible car il serait la réponse, ferme et définitive, à une question existentielle : « Qu'est-ce que le *Féminin* ? »

Paradoxalement, le roman de Jacqueline Harpman *Moi qui n'ai pas connu les hommes* se développe autour du silence de la moitié masculine de l'Humanité. Le récit de la jeune narratrice anonyme ne parviendra pas à lever la chape de plomb qui recouvre le mystère de la disparition des hommes. C'est là que nous semble résider une des clés de lecture de l'œuvre ; qu'importe, au fond, ce qui a pu advenir, le récit qui se construit sur cette question n'est que prétexte à l'élaboration d'un discours sur les différences sexuées entre hommes et femmes. Si l'intrigue du roman pourrait être résumée en seulement quelques phrases – car peu de choses s'y déroulent réellement – la condition féminine y est dépeinte avec beaucoup de justesse et une recherche profonde d'identités.

Certes, elles sortent libérées, et non libres, de leurs geôliers hors de la cave où elles étaient enfermées, mais ce n'est que pour retomber dans une nouvelle forme d'enfermement, moins nette et sans doute plus réelle : l'absurdité que ce que devient alors leur vie, errer de caves en caves pour n'y découvrir que des cadavres, renvoie à un vide existentiel ; l'identité qui ne parvient pas à se saisir. L'absence de l'Altérité devient tout aussi mortifère pour la construction identitaire que l'impossibilité de se confronter au Même.

Dans *Orlanda*, il nous semble que le silence, ou plutôt l'obligation de se taire, est à l'origine de l'intrigue de Jacqueline Harpman. Le roman trouve son sens dans le « cri » d'affirmation de Soi de la part enfouie, sous des strates sociales écrasantes, d'Aline. *Orlanda* nous apparaît comme une réponse au silence subi. « Il / Elle » est l'affirmation identitaire incarnée, celui qui s'octroie la parole sans l'avoir quémandée au demeurant, car si *Orlanda*

⁴⁶⁰ Jacqueline Harpman, *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, op. cit., p. 24.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 55.

déclare « je disparaissais de ce que tu nommais toi à mesure que tu me constituais⁴⁶² » du fait du déni persistant d'Aline, « il / elle » s'attache pourtant à dire *tout haut* ce que la jeune femme ne parvenait même plus à rendre conscient : cette pulsion de liberté qu'il incarne est avant tout la sienne, « Et toi, tu n'arrives pas à me refuser, n'est-ce pas⁴⁶³ ? »

Auteures québécoises de langue française

Le secret, le non-dit ou plutôt le « volontairement passé sous silence » constitue le centre névralgique de l'œuvre *Les Enfants du sabbat*. Dès le début du roman, Anne Hébert livre les clefs de lecture :

La question, la vraie question, celle qui me sortirait la vraie réponse du corps, comme une dent arrachée. Ma réalité mise à nu, sortie d'entre mes côtes. Mon cœur tout entier. Non, aucun de ces petits questionneurs ne parviendra à me soutirer la moindre parcelle de vérité⁴⁶⁴.

À la différence de Flora du *Premier jardin* ou d'Élisabeth de *Kamouraska*, la révolte de sœur Julie sera sans concession et s'ancrera dans une intériorité qui la rendra totalement opaque aux autres sœurs et surtout à la Mère supérieure qui se targue de lire en ses religieuses comme « dans des livres ouverts⁴⁶⁵. » Pourtant, l'invective, paradoxalement silencieuse, de sœur Julie à son endroit prouve l'inviolabilité du secret :

Mon visage à lire, ma mère, dur, lisse ; un vrai caillou. Que ma Mère supérieure y lise ce qui lui revient de droit ; l'obéissance, la soumission. Mais pour le cœur le plus noir de mon cœur, ma nuit obscure, ma vocation secrète, que ma Mère supérieure aigüise en vain sa curiosité ! Je défends ma vie. Je suis sûre que je défends ma vie⁴⁶⁶.

Ce secret si lourdement gardé et si violemment combattu est celui de son identité composée, entre autres, de ses véritables désirs ! Cette thématique recoupe celle des personnages secondaires qui, sous prétexte de conformité, renoncent peu à peu à leur identité, faisant ainsi preuve de l'hypocrisie qu'ils prétendent combattre. À l'image du Père Migneault, la sentence de Julie sera sans appel : « Ce [...] qui le conduira au suicide, c'est très exactement la suppression de la démarcation entre le pour-soi et le pour-autrui⁴⁶⁷ » lorsque la jeune femme lève le voile sur la nature profonde de l'homme d'Église.

⁴⁶² Jacqueline Harpman, *Orlanda, op. cit.*, 1996, p. 176.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 178.

⁴⁶⁴ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat, op. cit.*, 1975, p. 13.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁶⁷ André Brochu, *Anne Hébert : Le Secret de vie et de mort*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, « Œuvres et auteurs », 2003 [E.O. 2000], p. 146.

Le silence ne peut donc être envisagé dans le cas de sœur Julie de la Trinité comme une contrainte imposée, bien qu'elle soit la règle du couvent ; au contraire, le non-dit recèle un statut de protection. Cette dualité nous ramène, de même que pour Assia Djébar, à la problématique du corps passé sous silence - l'œuvre hébertienne traite de questions sociales actuelles, même si l'intrigue de maints de ses romans est placée dans une période antérieure. Dans *Les Enfants du sabbat*, les costumes religieux effacent et gommant peu à peu les contours corporels. La contrainte par corps se fait le reflet de la contrainte sociale qui stigmatise collectivement une partie de l'Humanité :

Devenir pour l'éternité une religieuse comme les autres, me perdre parmi les autres et ne plus donner prise à aucune singularité. Une petite nonne interchangeable, parmi d'autres petites nonnes interchangeables, alignées, deux par deux, même costume, mêmes gestes, mêmes petites lunettes cerclées de métal. Si vous l'exigez, j'en porterai aussi, quoique j'aie une vue perçante. Un dentier aussi, si vous voulez, bien que j'aie des dents solides et éclatantes. Un visage lisse, sans aucune expression de joie ou de peine, nivelé, raboté, effacé⁴⁶⁸.

La société patriarcale impose les attitudes, l'habillement ; en un mot, la norme patriarcale autoproclamée régit des codes d'un « *Féminin* respectable » et :

[...] a entraîné les femmes à l'oubli d'elles-mêmes, à la soumission puérile ou esclave à la sexualité masculine et au fait de se consoler de la déchéance et de l'exil d'elles-mêmes par la maternité [...]. Pour les femmes, plus secrètement, la maternité représente le seul remède contre la déréliction ou la déchéance imposée dans l'amour par les instincts masculins, et aussi un chemin pour renouer avec leur mère et les autres femmes⁴⁶⁹.

Les Enfants du sabbat d'Anne Hébert met en scène, comme nous l'avons vu précédemment, un univers féminin clos et inquiétant, le couvent du Précieux-Sang. L'ordre auquel appartient Julie, sans jamais être nommé, repose sur le silence comme apanage des hommes et des femmes d'Église :

S'exprimer par gestes. Tel est le règlement au réfectoire ; ne pas toucher au silence, le moins possible. Les sourds-muets ont un vocabulaire plus complexe que le nôtre. Espérer atteindre, un jour, la non-parole absolue, tendre à cette perfection⁴⁷⁰.

Cet univers, lui aussi exclusivement féminin, repose sur le silence forcé, vécu comme un sacerdoce. L'expression d'Anne Hébert « toucher au silence » nous semble illustrer cette problématique : le silence, pour les femmes, apparaît comme relevant du sacré et, en tant que tel, toute transgression sera sévèrement punie et réprimée. L'entrée dans ce « monde du

⁴⁶⁸ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, op. cit., 1975, p. 18.

⁴⁶⁹ Luce Irigaray, *Le Temps de la différence*, Paris, LGF, Livre de poche, 1998, p. 111.

⁴⁷⁰ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, op. cit., 1975, p. 50.

silence » correspond à « se considérer guérie, démystifiée plutôt, réduite à sa plus simple expression, débarrassée des fausses douleurs et de la parodie du désespoir⁴⁷¹. » Sœur Gemma, une consœur de Julie, en viendra à faire vœu de silence, selon la formule consacrée,

Dans un tel univers, la parole apparaît comme l'apanage de Dieu, seule « entité masculine » régnant sur ce lieu exclusivement féminin ; parole qui est déléguée aux prêtres. N'oublions pas que les femmes n'ont, à l'heure où nous écrivons, toujours pas accès à la prêtrise dans le catholicisme, comme le rappelle l'auteure elle-même :

toutes femmes, tant que nous sommes, jamais prêtres, mais victimes sur l'autel, avec le Christ, encadrées, conseillées, dirigées par nos supérieurs généraux, évêques et cardinaux, jusqu'au chef suprême et mâle certifié, sous sa robe [...] ⁴⁷².

La voix masculine est la seule à pouvoir rompre le silence féminin, ce qui lui confère une portée de danger ou, tout du moins, de menace pour cet univers voué au silence. La parole divine devient dès lors le corollaire de la voix des hommes, une sentence véritable : « Le silence de Dieu est parfois préférable à sa parole. Entendez-la donc cette parole dure⁴⁷³. »

Auteures suisses de langue française

Ihab Hassan, dans *Literature of silence* (1987), développe l'idée que le silence peut être envisagé dans le sens d'un *white noise*, c'est-à-dire d'un bruit blanc – bruit secondaire d'une puissance égale au bruit premier dont il annule la perception. Ainsi, le silence, que ce soit au niveau de l'amnésie ou du mutisme, revient en fait à une marque traumatique atone. Cette notion de bruit blanc nous a paru particulièrement porteuse de sens en ce qui concerne les œuvres de Corinna Bille. Il est fait de nombreuses mentions dans notre *corpus* au psychisme qui pèse sur la chair, qui se greffe dans le corps, s'y incarne et semble y mener une existence propre, indépendante de l'hôte qu'il parasite. C'est en plein le phénomène de somatisation :

Mais elle sentait à l'intérieur de son corps, à gauche, de l'aisselle au ventre et pesant sur le cœur, une autre planche qui lui faisait mal. « Je sens toujours cette planche, là, quand je suis triste⁴⁷⁴ ».

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 55.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁷⁴ Corinna Bille, *Deux Passions*, *op. cit.*, 1979, p. 108.

L'affect s'inscrit dans la chair qui devient, dès lors, le dérivatif à la souffrance morale. L'esprit ne pouvant tolérer des blessures paroxystiques, il répercute et donc cristallise les émotions dans le corps, sorte de lieu de traduction de la psyché. Dans le recueil de nouvelles *La Demoiselle sauvage*, suivant une optique semblable, nous semble-t-il, à celle développée par Anne Hébert dans *Les Enfants du sabbat*, des marques corporelles apparaissent aussi, mais celles-ci sont liées à la sexualité : « Les baisers de l'homme sont chaque fois sur elle comme une étoile qui éclate, qui marque sa peau d'une brûlure en croix⁴⁷⁵. »

Dans *Jette ton pain aussi*, les deux parties du journal mettent étonnamment en scène le silence. D'un point de vue thématique, Christine ne parvient pas à prendre la parole pour expliquer à sa mère que cette dernière est gravement malade. Alice Rivaz organise une polyphonie qui a pour thème, paradoxalement, l'absence de mots, car ces dernières sont envisagées comme étant « mortelles⁴⁷⁶ » dès qu'il s'agit de la mort de sa mère, le silence apparaissant visiblement comme plus violent encore que la parole : car les mots rendent concrète l'insoutenable vérité. Christine finira par avouer à sa mère la nécessité d'une maison de retraite, avant de s'enfermer dans le mutisme :

Mais Christine garde le silence et Mme Grave pénètre en enfer. [...] Non, Christine ne desserre pas les lèvres, elle laisse sa mère pénétrer de plus en plus profondément en enfer. [...] Cette fois encore, Christine reste muette. Et pourquoi ? Parce que si Mme Grave pénètre en enfer, elle-même croît sortir du sien⁴⁷⁷.

Christine ne comblera pas ce silence par des mots qui aideraient sa mère, le silence devient une arme de défense, extrêmement violente et destructrice. Ces non-dits accélèrent le déclin maternel, mais aussi la délivrance de Christine. Le silence de la fille conduit à faire taire définitivement la mère, par la mort. On les retrouve aussi au niveau narratif :

Tu ne vas pas garder toutes ces vieilleries... Voyons, Maman, il faut les jeter... ça ne peut plus servir à rien... - Les jeter ? Tu n'y penses pas... Je m'y remettrai dès que je pourrai de nouveau tenir une aiguille... Cela ne saurait tarder... Je ne vais pas rester encore longtemps dans cet état... Rappelle-toi, Christine, je me suis toujours tirée de mes mauvais pas... Dès que je pourrai tenir une aiguille, je m'y remettrai... cela me fera tellement plaisir !...⁴⁷⁸

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁷⁶ Alice Rivaz, *Jette ton pain*, op. cit., 1979, p. 46.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 282-283.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 74. L'auteure souligne.

Cet extrait ne retranscrit que la moitié du dialogue, alternant les réponses de Christine et de Mme Grave, tout en omettant le plus souvent les questions ! L'image, bien connue, des aiguilles et du fil nous ramène vers deux figures féminines incontournables : Arachné et les Parques. De même que Christine tisse la trame de sa vie dans son journal intime, écriture censée être vouée à ne pas être lue, à rester dans le silence, la mère tisse et entrecroise les étoffes ; en ne parvenant plus à tenir l'aiguille, elle en arrive à la troisième fileuse, celle qui tranchera « le fil de la vie ». Tisseuses ou Arachné, ces femmes mythiques renvoient bien entendu au silence et à une quête d'identité qui se fait par le *tissage du Moi*, ce motif étant en lien direct avec la création artistique. Figure de l'artiste, le tissage chez Alice Rivaz nous apparaît emblématique de son écriture : toute l'écriture du roman *Jette ton pain* ne vise-t-elle pas à perdre le fil et à laisser le lecteur, et les personnages, tenter de le retrouver ?

En empêchant le fil traditionnel, scriptural, de se dérouler, elle amène à tisser l'identité féminine *autrement*. En translatant le tissage classique féminin, les travaux d'aiguilles (la mère), à un tissage artistique, les travaux d'écriture (la fille), elle permet à Christine de se construire et d'échapper au clivage identitaire figuré par Mme Grave mère. Sans doute y a-t-il ici un lien étroit avec le soulagement coupable de Christine après la mort de la mère, l'identité prescrite n'a plus de cerbère condamné à la transmettre : le tissage du Moi peut prendre son propre visage. Comme le précise Sylvie Ballestra-Puech dans le *Dictionnaire des mythes féminins*, « Arachné serait, dès les *Métamorphoses*, vouée à servir de figure emblématique au discours critique [...]. C'est parce que (elle) crée sa toile à partir de son propre corps⁴⁷⁹. » Le mythe s'inscrivant dès lors dans une perspective des *Gender studies* : l'écriture féminine comme inscription des corps des femmes dans le texte-même.

Dans le pseudo dialogue cité ci-dessus, la mise en scène invite à combler cette absence : l'auteure laisse à son lecteur le soin de remplir ce vide avec son propre imaginaire. Lynne Pearce précise ce mécanisme dont la « signification dépend de la présence d'un autre qui nous retourne la parole : c'est un contrat ... reposant sur la notion de réponse possible⁴⁸⁰. » Ainsi, le dialogue s'établit non plus entre les personnages, mais bien entre l'auteure et son lecteur. Le silence – le vide – fait partie intégrante de cette esthétique du fragment. Par ailleurs, notons qu'un seul dialogue est retranscrit dans le texte au style direct et à l'aide des repères typographiques qui lui sont propres :

⁴⁷⁹ Sylvie Ballestra-Puech, « Arachné », in Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, op. cit., p. 146-157.

⁴⁸⁰ Lynne Pearce, *Reading dialogics*, London, Hodder Arnold, 1994, p. 7.

- De toute façon Stéphane ne sera jamais pour moi autre chose qu'un bon camarade...
- Qu'est-ce que tu en sais... ?
- Parce que je suis déjà engagée secrètement...
- Engagée secrètement ? Qu'est ce que tu me racontes... Engagée... Avec qui ?
- Avec Raoul Puyeran... ⁴⁸¹

Mais cette unique mise en scène du dialogue a essentiellement pour but de dénoncer l'impossibilité de la communication. Plus que le contenu verbal de cet échange, c'est la démultiplication des points de suspension qui montre l'absence d'échanges réels tant les non-dits sont écrasants. Ainsi, Alice Rivaz enchevêtre étroitement plusieurs narrations, plusieurs trames, plusieurs langues. En marquant une telle rupture avec la langue traditionnelle, l'auteure se livre à une quête de l'identité littéraire féminine, dont l'amour apparaît, chez elle, comme un des thèmes les plus porteurs en cela qu'il représente « ce besoin de communion silencieuse avec autrui, sans mots – la seule communion possible⁴⁸². » Cela tend à être prouvé, à nos yeux, la question posée par Rivaz elle-même quant à la définition des écrits féminins :

[...] ce travail (une fois de plus elle n'ose penser « cette ŒUVRE ») qui reste en panne, là, fragmentée, en morceaux inachevés, en vagues ébauches, cachée dans le bahut, à moins d'un mètre de son divan-lit, telle une substance mystérieuse, conservée à l'abri de l'air, de la lumière et des regards (ainsi des lainages protégés contre les mites – oh ! long, trop long hiver, douleur non vaincue qui ressemble à une faim) [...] ⁴⁸³.

L'usage des capitales d'imprimerie nous semble être à rapprocher des champs du sacré et de la perfection.

La Mémoire

La mémoire, ne l'oublions pas, touche aussi au corps, au travers de *la mémoire corporelle*. Le corps, l'organisme, garde la trace des sensations éprouvées : elles s'inscrivent dès lors dans la chair de l'individu. Le lien entre le corps et la mémoire est particulièrement frappant dans le cas des manifestations psychosomatiques. On retrouve ici la métaphore, déjà évoquée précédemment, du corps en tant que *support du texte*. On peut constater la même

⁴⁸¹ Alice Rivaz, *Jette ton pain*, op. cit., 1979, p. 209.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 60.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 65.

relation ternaire entre texte, corps et pensée. Ainsi, certains spécialistes de la psychomotricité soulignent un aspect particulièrement étonnant :

La mémoire nous apparaît comme un *acte* de la personne qui fixe le passé [...]. La mémoire-habitude ou mémoire du corps, constituée par l'ensemble des systèmes sensori-moteurs est la mémoire quasi instantanée à laquelle la mémoire pure sert de base : c'est ce qui définit l'existence, la représentation, le corps et la conscience. La décision qui convoque le passé dans l'action est le mouvement du corps. C'est celui-ci qui a juste le souvenir et la perception de manière étroite et précise, et rassemble les deux mémoires, celle constituée des souvenirs purs et celle qui forme les habitudes et élabore les schèmes sensori-moteurs⁴⁸⁴.

La mémoire joue donc un rôle fondamental dans la quête de l'identité : elle garde la trace des événements, des sensations ainsi que des sentiments, des perceptions passées (qui deviennent alors des « images singulières »), en amenant l'individu à la conscience de lui-même : il y a pérennité de Soi à travers le temps grâce à la mémoire. L'individu se saisit dans son rapport à la continuité du temps : il y a une évolution permanente du Moi, et c'est la mémoire qui donne le lien et la fluidité à l'être en constant devenir. L'inscription de cette dernière sur le corps donne littéralement chair à l'identité, en révélant ce qui appartient au non-dit, à l'indicible ou encore à l'inconscient. À titre de vulgarisation, la définition suivante nous paraît expliquer de manière extrêmement claire les implications psychologiques :

Le trouble psychomatique se définit comme un trouble somatique dont la dimension psychologique est prépondérante dans sa survenue et dans son évolution. Dans la définition restrictive du trouble psychosomatique, il s'agit d'une maladie comportant une altération organique. Une définition plus large inclut certains troubles dits fonctionnels tels que les conversions, les somatisations, les douleurs et le stress⁴⁸⁵.

De ce fait, les phénomènes d'amnésies sont particulièrement frappants : comment peut-on se définir sans passé ? La perte de mémoire induit l'absence de lien avec soi, suite à un choc violent et traumatisant. Ramenant l'individu à une *tabula rasa* temporaire, l'amnésie semble, en littérature, donner naissance à une foule de manifestations somatiques qui viennent prendre le relais de la connaissance consciente de Soi : tout se passe comme si le corps conservait la mémoire des événements et cherchait à faire refluer l'identité « véritable » à la

⁴⁸⁴ Centre Hospitalier Universitaire – Pitié Salpêtrière, « L'expérience du temps : le corps et sa mémoire », in *Psychomotricité : les concepts fondamentaux*, disponible sur <http://www.chups.jussieu.fr/polysPSM/psychomot/fondamentaux/POLY.Chp.7.html> (page consultée le 05 juin 2007).

⁴⁸⁵ M. Ferreri, Fl. Ferreri, C. Agbokou, M. Lejoyeux, « Trouble psychosomatique » [en ligne], in *Ressources pédagogiques : maladies et grands syndromes*, Toulouse, Université de Toulouse II, Faculté de médecine, 2007, p. 1, disponible sur <http://www.univ-rouen.fr/servlet/com.univ.util.LectureFichierJoint?CODE=1101135418233&LANGUE=0> (page consultée le 8 avril 2012).

surface – de la peau. Inscriptible, le corps devient la *page blanche* qui se noircit de manière presque involontaire. Cette question soulève la problématique du *refoulé freudien* :

Elle se représente sa mémoire à l'image de la mer. Une fausse impression de vide afin d'égarer, de berner. Des monstres guettent tapis au fond. [...] Redevenue moire sans mémoire, la mer la remplit, navigue en elle. Toutes rives larguées, elle rivalise avec le ciel, dévalise ses lumières. La mer et le ciel, face-à-face aveugle⁴⁸⁶.

« Les monstres tapis au fond » de la mémoire évoquent bien le refoulement des événements douloureux, dangereux ou encore choquants. Pour éviter que la personnalité soit trop violemment ébranlée, le Moi a tendance à refouler les événements trop traumatisants, qui risqueraient d'altérer la personnalité. Mais ce faisant, elle prive aussi l'individu d'une partie de son histoire... laissant à sa place un *vide*. Ainsi, le corps, bien que caché et brimé, apparaît comme le lieu premier de l'expression d'une conscience de Soi. Les manifestations corporelles qui émergent de ce groupement de textes semblent être majoritairement brutales, voire parfois paroxystiques : la souffrance semble s'inscrire dans la chair. En parallèle apparaît la découverte du plaisir que ce même corps est capable de procurer. De plus, Pierre Colin dans *Poétique de l'hérésie* souligne le lien qui unit le corps et la parole :

À travers les corps angéliques de la post-modernité, le poète se fraie aujourd'hui un chemin qui emprunte à la révolution du désir, la profération toujours plus dense d'une parole charnelle, ambiguë, mutilée, tragique⁴⁸⁷...

De la sorte, la parole s'incarne dans le texte même, dont elle devient un élément fondateur et essentiel. La langue se fait donc révélatrice de l'identité : elle en porte les *stigmates*. La langue d'expression hybride, telle que nous l'envisagerons dans la troisième partie de cette étude, peut – peut-être plus spécifiquement que le français – mettre en relief les problématiques liées à l'identité féminine.

Auteures algériennes de langue française

Les manifestations psychosomatiques du mal-être sont pléthores dans le roman de Nina Bouraoui ; la jeune Fikria, dont le nom signifie, rappelons-le, « idée », en vient à s'exprimer somatiquement. À l'interdiction de la parole et à la contrainte sociale s'oppose le corps en tant que lieu de l'expression de Soi : les corps féminins apparaissent en souffrance et

⁴⁸⁶ Malika Mokeddem, *N'Zid*, op. cit., 2001, p. 29.

⁴⁸⁷ Pierre Colin, *Poétique de l'hérésie* [en ligne], disponible sur http://pagesperso-orange.fr/atelier-ecriture-thotm-pierre.colin/textes/poetique_heresie.htm (page consulté le 25 mai 2008).

signifient ce qui ne peut être dit par les mots. En cela, le langage corporel apparaît comme la langue ultime utilisée par Assia Djébar, après le français, l'arabe et le berbère, nous reprenons ici la citation :

La quatrième langue, pour toutes, jeunes ou vieilles, cloîtrées ou à demi émancipées, demeure celle du corps que le regard des voisins, des cousins, prétend rendre sourd et aveugle, puisqu'ils ne peuvent plus tout à fait l'incarcérer ; le corps qui, dans les transes, les danses où les vociférations, par accès d'espoir ou de désespoir, s'insurge, cherche en analphabète la destination, sur quel rivage, de son message d'amour⁴⁸⁸.

En cela, le corps se fait langage à part entière, et il garde une mémoire identitaire qui peut être traduite par la danse, la voix, comme autant de manifestations d'un Soi enfoui.

Le thème de la mémoire se manifeste essentiellement, comme nous l'avons précisé lors de l'introduction à l'axiologie de l'imaginaire, par le recours à la mémoire collective algérienne dans l'autobiographie djébarienne, ce *topos* intervenant comme une strate des identités de l'auteure, sans laquelle elles demeureraient incomplètes ou, pour le moins, tronquées. Ainsi, Assia Djébar entremêle, avec un grand lyrisme empreint d'esprit critique, les récits historiques datant de la colonisation, que ce soit ceux des militaires français « Trente-sept témoins, peut-être davantage, vont relater, soit à chaud, soit peu après, le déroulement de ce mois de juillet 1830. Trente-sept descriptions seront publiées dont trois seulement du côté des assiégés [...]. Mais que signifie l'écrit de tant de guerriers, revivant ce mois de juillet 1830 ? Leur permet-il de savourer la gloire du séducteur, le vertige du violeur⁴⁸⁹ ? », ou encore ceux de témoins anonymes :

Je reconstitue à mon tour, cette nuit [...]. Mais je préfère me tourner vers deux témoins oculaires : un officier espagnol [...] et un anonyme de la troupe [qui] décrira le drame à sa famille. L'Espagnol nous parle de la hauteur des flammes ceinturant le promontoire d'El Kantara ; le brasier, affirme-t-il, fut entretenu toute la nuit. [...] Le soldat anonyme nous transmet sa vision avec une émotion encore plus violente : « quelle plume saurait rendre ce tableau ? Voir, au milieu de la nuit, à la faveur de la Lune, un corps de troupes françaises occupé à entretenir le feu infernal ! Entendre les sourds gémissements des hommes, des femmes, des enfants et des animaux, le craquement des roches calcinées s'écroulant, et les continuelles détonations des armes⁴⁹⁰ ! »

Il s'agit, pour elle, de lutter contre l'oubli, ou l'amnésie, qui est à l'origine du déficit d'identité collective. Pour ce faire, elle démultiplie les points de vue et laisse la parole aux historiens français, aux victimes algériennes ou encore, comme dans l'extrait ci-dessus, à des personnages tiers.

⁴⁸⁸ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 203.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 103.

En parallèle, l’auteure s’attache à une Histoire des femmes algériennes et convoque les grandes figures féminines historiques, mais aussi des anonymes, qui apparaissent comme autant de prismes positifs du *Féminin*, car, toutes, elles sont sorties de leur condition première pour accéder à de nouvelles fonctions. Bien évidemment, nous y retrouvons la célèbre Kahina berbère⁴⁹¹, mais aussi Shéhérazade⁴⁹², ou encore les femmes de sa famille⁴⁹³ ou celles ayant pris part à l’insurrection d’Alger :

[...] la recherche de l’identité nationale, quand elle y incluait la participation féminine, se complaisait, même pour les figures exceptionnelles et reconnues de guerrières, à en évacuer le corps et à éclairer ces femmes en « mères ». Mais lorsque, au cours de sept années de guerre nationale, le thème de l’héroïne s’exalte, c’est justement autour du corps des jeunes filles que j’appelle « porteuses de feu » et que l’ennemi incarcère⁴⁹⁴.

Ernstpeter Ruhe ira jusqu’à considérer *L’Amour, la fantasia* et *Vaste est la prison* comme « des essais de reconstruction de la vie du Moi sur fond de documents historiques (d’Histoires et d’histoires)⁴⁹⁵. » Sans trop anticiper sur le traitement linguistique, le travail sur la mémoire permet la construction stylistique des romans d’Assia Djébar et rend palpables les identités plurielles et palimpsestiques de l’auteure, « comme si le Je parlant retrouvait l’universalité par le biais de ces étapes franchies vers un Nous ressenti au fond de lui comme plus lui-même que lui⁴⁹⁶. »

Auteures belges de langue française

Dans l’univers carcéral de *Moi qui n’ai pas connu les hommes*, où trente-neuf femmes conservent des souvenirs épars de la vie « normale » de la cohabitation des deux sexes, seule la jeune narratrice est vierge de tout passé, car elle n’a connu que l’enfermement :

J’avais été habituée à respecter la volonté des femmes, tout particulièrement celle des plus âgées à qui on accordait l’autorité, mais tout avait changé car je ne voyais plus sur quoi se fondait cette autorité. Je découvrais soudain qu’elles n’avaient aucun pouvoir. Nous étions toutes même enfermées sans savoir pourquoi, gardées par des geôliers qui, soit par mépris, soit par ordre, n’adressaient la parole à aucune d’entre nous. [...] Ils ne répondaient à aucune question et depuis très longtemps on ne leur en posait plus. Les vieilles femmes étaient aussi impuissantes que les plus jeunes. Elles s’étaient emparées de je ne sais quel pouvoir

⁴⁹¹ Assia Djébar, *Femmes d’Alger dans leur appartement*, op. cit., 2002, p. 157.

⁴⁹² Voir *Ombre sultane*.

⁴⁹³ Voir la troisième partie « Un silencieux désir » du roman *Vaste est la prison*.

⁴⁹⁴ Assia Djébar, *Femmes d’Alger dans leur appartement*, op. cit., 2002, p. 157.

⁴⁹⁵ Ernstpeter Ruhe, « Les mots, l’amour, la mort. Les mythomorphoses d’Assia Djébar », in Alfred Hornung, Ernstpeter Ruhe, *Postcolonialisme & Autobiographie*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi B.V., 1998, p. 162.

⁴⁹⁶ Jeanne-Marie Clerc, *Assia Djébar. Écrire, transgresser, résister*, Paris, L’Harmattan, Classiques de Demain, 1997, p. 64.

imaginaire, un pouvoir sur rien, un accord tacite qui créait une hiérarchie sans signification car il n'y avait aucun privilège qu'elles pussent accorder ou refuser. Nous étions, en vérité, sur un pied d'égalité absolue⁴⁹⁷.

C'est sur cette dernière idée que nous souhaitons nous arrêter du fait de « l'égalité parfaite » qui sous-tend les rapports des prisonnières. Si, *a priori*, leur statut de prisonnière amène à effacer toute idée de différenciation, la narratrice se distingue néanmoins, car elle n'a connu que la prison, elle ne possède donc aucune mémoire d'un « extérieur » ou d'un « avant » :

Au plus loin que je puisse retourner, je suis dans la cave. Est-ce bien cela que l'on nomme des souvenirs? Les quelques fois où les femmes ont consenti à me raconter des moments de leur histoire, ils contenaient des événements, des allées et venues, des hommes : moi, je suis réduite à nommer souvenir le sentiment d'exister dans un même lieu, avec les mêmes personnes, faisant les mêmes choses, qui étaient manger, excréter et dormir. Pendant très longtemps, les journées se sont déroulées de façon exactement semblable, puis je me suis mise à penser et tout a changé⁴⁹⁸.

Elle ne garde même aucune trace d'avoir connu la lumière du jour. Cette jeune *tabula rasa* est vierge de toute expérience de la liberté, ce qui l'amènera à s'interroger sur les origines de sa situation, à l'inverse de ses codétenues qui, ayant pourtant connu une vie différente, semblent y avoir renoncé afin de s'adapter et de survivre à l'univers carcéral. Cette absence de mémoire touche à un point, non seulement psychologique, mais aussi philosophique car, étant sans mémoire, elles sont aussi, de fait, sans avenir comme l'explique une détenue à la jeune fille : « - Tu as si peu idée de ce qu'était avoir un destin que tu ne peux pas comprendre ce qu'il en est d'être dépourvu au point où nous le sommes⁴⁹⁹. »

Dans une perspective d'univers exclusivement féminin, et tenant compte du fait que l'auteure soit avant tout psychanalyste, il nous semble que ce *topos* trouve sa signification dans la nécessité d'avoir une histoire, individuelle et collective, pour advenir à soi-même. Il ne saurait exister un *Féminin*, en tant qu'élément spontané et suffisant à lui-même. De plus, l'interrogation qui clôt le roman, « parfois, les femmes me plaignaient, disant qu'elles, au moins, avaient connu la véritable vie et j'ai été bien jalouse d'elles, mais elles sont mortes, comme je vais le faire, et *que veut dire avoir vécu quand on ne vit plus*⁵⁰⁰ ? », prolonge l'interrogation sur la pérennité des identités ; si certaines constantes en sont stables, elles demeurent néanmoins mouvantes et plurielles.

⁴⁹⁷ Jacqueline Harpman, *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, op. cit., 1995, p. 26.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 260. Nous soulignons.

L'autobiographie philosophique de Marguerite Yourcenar fait appel au thème de la mémoire par le truchement des problèmes inhérents à l'autobiographie. Parallèlement à un travail d'historienne conséquent, appuyé par des traces écrites et des témoignages, l'auteure semble se désespérer des altérations que la mémoire fait subir aux faits :

Au cours d'une vie où j'ai souvent essayé de mettre le doigt sur certains faits, petits ou grands de l'histoire, j'ai trop acquis la solide conviction que tout ce qui se dit ou s'écrit sur les événements du passé est en partie faux, toujours incomplet et toujours réarrangé, pour avoir eu l'envie, dans ce cas particulier, de m'attarder plus longtemps. Je me borne donc à transcrire ce qui est resté pour Michel un vivant souvenir, partiellement erroné sans doute lui aussi, mais qui ne cessa jamais d'émouvoir l'homme d'opposition qu'il avait toujours été⁵⁰¹.

Le désarroi de l'auteure reste palpable sur la totalité de l'œuvre, mais cette dernière citation issue de *Quoi ? L'éternité* souligne par ailleurs la difficulté due au langage, impropre à restituer les événements dans leur exactitude. Nous reviendrons sur la question de la mémoire sous l'angle du travail d'historienne auquel s'est livrée Marguerite Yourcenar, dans le chapitre traitant des « transgressions du genre ».

Auteures québécoises de langue française

Pour paraphraser Hélène Cixous, le corps est donc l'espace qui accueille le discours. Si le corps est le lieu de l'incarnation de l'identité, on pourrait rechercher dans quelle mesure le corps projeté pose l'identité sexuée. Delphine Naudier rappelle que :

En puisant dans l'arsenal psychanalytique, le « féminin » est assimilé à l'inconscient psychique immaîtrisable et universellement partagé. Ce recours théorique tend à jouer des frontières sociales et sexuées en contrant les dichotomies classiques. Il permet d'élever le stigmate au statut d'emblème et de neutraliser, par imposition symbolique, tout jugement univoque porté par les hommes. Dans la lutte pour la définition de la « femme », du « féminin », les femmes ont désormais leurs mots à dire⁵⁰².

À cet égard, le thème christique des stigmates développé dans *Les Enfants du sabbat* porte à son point ultime la somatisation. Dans la Chrétienté, ils représentent les cicatrices ou marques miraculeuses apparues sans cause physique sur un corps, similaires aux blessures du Christ sur la Croix. Ce sont donc des marques sacrées qui apparaissent sur les individus ayant

⁵⁰¹ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'éternité*, in *Œuvres complètes*, op. cit., 1991, p. 1191.

⁵⁰² Delphine Naudier, « L'Écriture-femme, une innovation esthétique emblématique » [en ligne], in *Sociétés contemporaines*, n° 44, 4^{ème} trimestre 2001, p. 57-73, disponible sur www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2001-4-page-57.htm (page consultée le 21 juillet 2012).

la foi et croyant en Dieu – au diable ? – de manière extrêmement forte : la croyance s’inscrit dans la chair même, et cette dernière devient le lieu de manifestation de la foi :

Ils contemplent les signes d’une étrange Passion inscrits sur le visage et le front écorchés de sœur Julie. Sur le dessus de ses mains et à l’intérieur de ses paumes le même J majuscule est à nouveau gravé. Sous la couverture, brusquement soulevée par le docteur, les jambes et les pieds de sœur Julie apparaissent, griffés et égratignés⁵⁰³.

La somatisation souligne donc la violence du choc-psychique, quelle que ce soit sa nature, maléfique ou bénéfique ; mais surtout il est porteur de sens. Espace-corps qui accueille le discours, et son absence, comme nous l’avons vu, est bien souvent figurée dans le texte même. À l’inverse, on peut aussi assister au développement du langage corporel. Le corps prenant le relais pour signifier ce que la censure, personnelle ou sociale, ne peut permettre ; il semble trahir les intentions cachées et refoulées et exacerber les paroles :

Toute une série d’imprécations s’échappe à présent, non seulement de sa bouche, mais de toutes les parties de son corps, comme si elle était devenue ventriloque. Des exclamations sauvages, entrecoupées, hachées, se bousculent⁵⁰⁴.

Dans *Le Premier Jardin* d’Anne Hébert, Flora Fontanges « parle comme si [elle] avait une extinction de voix⁵⁰⁵ » sans qu’il soit fait mention de troubles médicaux. Cette antiphrase dénote l’impossibilité de l’expression de Soi : elle peut physiquement parler mais la voix – première et liée au langage – lui fait défaut. Hélène Cixous a explicité cette idée ; la langue au féminin devrait s’accompagner selon elle de l’inscription du langage, la voix maternelle d’avant la langue, dans le texte littéraire. Le personnage de Virginia dans *Deux Passions* cristallise aussi cette tension identitaire, en dénonçant les limites du phénomène d’imitation dans la construction de Soi :

Quelqu’un me parlait ? Je devenais lui-même, ses vues étaient les miennes, ses arrière-pensées aussi, et j’en rougissais. Quand j’aurais dû protester, me défendre, je ne trouvais rien à dire ; Je balbutiais une phrase inintelligible, ou j’en commençais une que je n’achevais pas. Je n’existais qu’en fonction des autres, j’étais un prolongement, un miroir ; tout le monde aimait, haïssait en moi⁵⁰⁶.

La jeune fille est littéralement habitée par autrui, les troubles et les imprécisions entre le Moi et l’altérité deviennent flous et amènent à la perte de repères identitaires : pâle reflet de l’altérité, la jeune fille n’accède pas à l’individualité. Le même phénomène se retrouve

⁵⁰³ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, op. cit., 1975, p. 122.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 90.

⁵⁰⁵ Corinna Bille, *Deux Passions*, op. cit., 1950.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 118.

dans les œuvres d'Assia Djebar, au travers de l'exploration de différentes images du corps, elle interroge la notion d'identité et tend à prouver que refuser le clivage d'une identité figée paraît ici condamner le *Féminin* à une sorte d'errance perpétuelle, dans laquelle il dérive d'identité(s) en identité(s).

Quant à Anne Hébert, la mémoire est élevée dans son écriture au rang d'actant à part entière, car comment saisir des identités féminines qui seraient détemporées et exemptes de tout ancrage. Ce thème fait écho aux revendications sociales portées par l'auteure : le réinvestissement des lignées par les femmes. Que ce soit dans *Le Premier jardin* ou dans *Les Enfants du sabbat*, une grande importance est conférée à une mémoire féminine qui rendrait les femmes conscientes d'elles-mêmes⁵⁰⁷.

Auteures suisses de langue française

Ce n'est pas tant la mémoire qui apparaît comme *topos* dans l'écriture billienne que l'effacement de la mémoire. Lorsque la jeune Emerentia finira par succomber aux mauvais traitements à répétition, seul le silence accueillera la nouvelle de sa mort :

M. le doyen secoue sa grande plume d'oie où goutte un sang noir et, de sa main gauche, il retrousse méticuleusement les ruches de sa manchette sur son poignet : « Ce jour, le *medicus* a déclaré, après différentes expériences, que l'enfant est vraiment morte et l'enterrement a eu lieu en sourdine et rien de plus n'est arrivé. »

Il pousse un singulier soupir. Rien de plus.

Le château du seigneur de M. est visible de très loin. Mais le lierre qui l'ensevelira tout entier ne commence qu'à déplier trois petites feuilles au pied de la grosse tour.

Rien de plus⁵⁰⁸.

Si l'analyse qu'en fait Lilian Pestre de Almeida, à savoir que « la clôture du récit renvoie à deux images : l'encre avec laquelle le Doyen écrit son journal ressemble à du sang noir ; tout sera enseveli par le lierre qui commence à sortir de terre. La nature aura le dernier mot contre le château et les hommes⁵⁰⁹ » nous paraît particulièrement intéressante, il n'en demeure pas moins que la mort de la fillette semble l'effacer de la mémoire collective ; et ce, par la culpabilité de ses bourreaux – le doyen qui a perpétré les sévices et le père que son silence a rendu complice. Les personnages masculins, après avoir malmené Emerentia, en effacent jusqu'au souvenir. Si cette nouvelle fait tout de même exception dans l'œuvre de

⁵⁰⁷ Voir Lori Saint-Martin, « Inventer la mémoire », in *Voix et Images*, vol. 28, n° 2 (83), hiver 2003, p. 191-197, disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/006608ar> (page consultée le 30 juin 2012).

⁵⁰⁸ Corinna Bille, *Deux Passions*, op. cit., 1979, p. 79.

⁵⁰⁹ Lilian Pestre de Almeida, « "Emerentia 1713", de Corinna Bille : récit problématique et secret ou une poétique de réécriture de l'oralité traditionnelle et des images archaïsantes », op. cit., 2011, p. 97.

l'auteure, tant elle fait montre de cruauté, nous trouvons dans *La Demoiselle sauvage* des phénomènes analogues : Mademoiselle L. a disparu après avoir assassiné son premier mari, et c'est sa rencontre avec Monsieur de A., qu'elle désigne sous l'expression d'« Homme soleil », qui la ramènera, brièvement, à la vie :

C'est un coup que j'ai donné, pensait-elle. Maintenant je le reçois en retour. La mort donnée, la mort reçue. Le même coup exactement. Mais ce coup, ce grotesque, aujourd'hui s'est transformé en amour. Il n'y a pas de différence entre ce grotesque-là et l'amour⁵¹⁰.

Néanmoins, une différence notable caractérise les deux meurtres, car la mort de la jeune femme passera totalement inaperçue, et l'oubli dans lequel elle était tombée en sera la cause. Délaissée par son amant, elle « accomplit ce qu'elle nomma “un suicide moral”⁵¹¹. » Là aussi, la nature triomphera de la culture (patriarcale) car le corps de la demoiselle sauvage sera retrouvé « miraculeusement intact ». Ainsi, le thème de la mémoire, et de son effacement, est-il intimement lié à la différence sexuée : la nature billienne conserve le *Féminin* indemne même après que la mort, de la main des hommes, ait fait son œuvre. Jacques Chessex avait déjà relevé l'aspect mortifère des liens sensuels : « Ainsi voyons-nous Corinna Bille placer son œuvre avec une insistance croissante, sous la double invocation de la sensualité ingénue et de la mort⁵¹² » ; mort qui correspond ici à une sortie de la mémoire collective. Il nous semble que les rapports Hommes / Femmes prennent souvent une tournure tragique dans son écriture, et que seule la nature parvient à compléter – à l'occasion, à sauver – le *Féminin*.

⁵¹⁰ Corinna Bille, *La Demoiselle Sauvage*, op. cit., 1974, p. 14

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 49.

⁵¹² Jacques Chessex, « Une lecture de Corinna Bille », in *Les Saintes écritures*, Vevey, Bertil Galland.

Synthèse provisoire

Outre le rôle d'objet de la représentation, le corps féminin s'avère être le lieu du questionnement identitaire, car il est présenté comme l'argument biologique, et « naturel », qui légitime les différences sexuées. Or, nos auteures s'attachent à déconstruire les images corporelles et sexuelles liées à une dite « essence féminine » qu'elles font imploser en réinvestissant, paradoxalement, la nature. En effet, construit socialement, le rapport au corps féminin devient *diktat* car, comme avertissait déjà Aristote : « Il est plus facile de changer la culture que la nature. Il est toutefois difficile de changer la culture du fait qu'elle ressemble à la nature⁵¹³. » Pour réinvestir des identités féminines positives, nos auteures construisent des corps féminins qui, certes, apparaissent *a priori* soumis aux règles patriarcales, mais ils échappent à la société patriarcale en se plaçant en dehors d'elle : hybridés, métissés, ils deviennent des supports identitaires dont la signification dépasse de loin celle d'« enveloppe corporelle », ce sont les identités féminines tout entières qu'ils sous-tendent.

Dans *Le Deuxième sexe*, Simone de Beauvoir évoquait le corps féminin comme lieu à conquérir : « *le corps vécu par le sujet*. Ce n'est pas la nature qui définit la femme : c'est celle-ci qui se définit en reprenant la nature à son compte dans son affectivité⁵¹⁴. » Bien que notre philosophe se soit posée en faux par rapport à la psychanalyse, cette remarque semble bien être de nature psychanalytique⁵¹⁵. Pourtant, au contraire de notre philosophe, nos auteures dressent une corporéité positive du corps des femmes. Le corps, comme le souligne Paul Ricoeur, est le lieu de l'appropriation de Soi, du « maintien d'un soi qui trouve son ancrage⁵¹⁶ » dans le corps-même.

Les différentes hybridations que nous avons pu relever construisent la réflexion sur le corps féminin : la singularité de l'identité est réfutée au profit d'un corps-texte, se faisant le support des identités plurielles de l'être. Sans chercher à réduire ou à négliger l'importance de la culture dans laquelle ces images du corps sont produites, notre propos est de souligner l'enjeu identitaire de telles représentations, comme le souligne Roger Kempf, dans son ouvrage *Sur le corps romanesque*, « livres et corps, tout est texte d'égale dignité. Tout parle

⁵¹³ Aristote, *Éthique à Nicomaque*, VII-10.

⁵¹⁴ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, op. cit., 1949, p. 80. Nous soulignons.

⁵¹⁵ Voir à ce propos l'article de Julia Kristeva, « Beauvoir et la psychanalyse : un défi réciproque » [en ligne], intervention lors du Colloque *Simone de Beauvoir et la psychanalyse (19-20 mars 2010)*, Université Paris-Diderot (CERILAC) et l'Association pour les Études freudiennes, Institut Émilie-du-Châtelet, disponible sur <http://www.kristeva.fr/beauvoir-et-la-psychanalyse.html> (page consultée le 28 février 2012).

⁵¹⁶ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 370.

ou se parle, s'écrit, se lit⁵¹⁷ » ; ainsi, nos auteures interrogent la dialectique entre « l'écriture du corps et le corps de l'écriture ». La notion patriarcale d' « identité » semble là aussi faire résistance : parler d'un corps féminin serait illusoire au vu de la multitude de *corps vécus* et fluctuants qui émaillent les textes. Le corps connaît différents investissements, et nos auteures s'attachent à démontrer ce que recouvre la polysémie que cette donnée, longtemps considérée comme uniquement biologique. Comment dénier les manifestations psychosomatiques en tant que langage corporel à part entière ? « Connais-toi toi-même » certes, mais avec Freud cette injonction se voit remise en question du fait d'une incapacité à se saisir dans sa totalité ; réalité que nos auteures développent très largement, le corps supplée au déficit social d'identités et se fait support non-verbal qui révèle les non-dits. Là réside un paradoxe qui nous semble se placer au cœur des identités féminines, prescrites et normatives :

Ainsi peuvent-ils [les sophistes] interroger : si pour être moi-même, il me faut coïncider avec moi, alors quel est cet autre moi qui habiterait mon identité ? Le projet de l'identité « une » contiendrait au fond sa propre contradiction. Disons-le d'une autre manière : si l'être identique l'est à lui-même, quel est cet être à qui il serait identique ? Si avoir une identité, c'est être identique à soi, cela a-t-il seulement un sens⁵¹⁸ ?

Ainsi, nos auteures donnent naissance à des « possibilisations⁵¹⁹ » du *Féminin* qui reposent sur la corporéité alliée à l'imaginaire. La donnée biologique est dépassée par l'imaginaire qui aboutit à faire du corps un texte où peuvent s'inscrire les identités, quand bien même elles seraient *a priori* opposées. Il nous semble que le concept même d'identité se voit revisité en explorant des identités autres : voilés ou encore enfermés, les corps féminins trouvent de nouvelles voix d'expression de Soi. L'interrogation de Patrick Baudry nous paraît sous-tendre les identités corporelles de notre *corpus* ; les corps se scindent entre un *ego*, socialement figé, et un *alter ego* qui s'émancipe... Quitte d'ailleurs à enfreindre les lois morales et pénales, à l'image des meurtrières et des sorcières présentes dans les romans, qui réunissent *Éros* et *Thanatos*, ou encore les viols dépeints qui deviennent métaphores identitaires. Les corps féminins échappent finalement aux normes patriarcales, pourtant bien présentes et représentées, et font signifier un *Féminin* en tension.

La critique féministe a travaillé ces trente dernières années sur le corps féminin en tant que lieu de production de l'écriture développant « le rapport étroit entre l'acte éminemment culturel et littéraire de l'écriture d'une part, et l'expérience vitale que le sujet possède de son

⁵¹⁷ Roger Kempf, *Sur le corps romanesque*, op. cit., p. 7.

⁵¹⁸ Patrick Baudry, « L'identité en questions », in *Communication et organisation* [en ligne], n° 24, 2004, disponible sur <http://communicationorganisation.revues.org/2885> (page consultée le 14 juillet 2012).

⁵¹⁹ Terme emprunté à Mireille Calle-Gruber.

corps et de son sexe, de l'autre⁵²⁰. » C'est bien l'écriture du corps qui permet non seulement l'interrogation du Monde, mais aussi la fuite vers un champ de possibles ; le philosophe Taine précisait déjà l'aspect cognitif des Arts : « Nous avons cru d'abord que son but [de l'art] est d'*imiter l'apparence sensible*. Puis, séparant l'imitation matérielle de l'imitation intelligente, nous avons trouvé que, ce qu'il veut reproduire dans l'apparence sensible, ce sont les *rapports des parties*⁵²¹. »

L'imitation totale ou partielle d'éléments extérieurs tend à traduire l'impossibilité d'une circonscription de l'être à une singularité, qui serait fausse ou tout du moins imprécise, pour rendre dans le texte même la pluralité qui compose l(es) identité(s). Cette notion d'identités plurielles et mouvantes se retrouve, à notre sens, savamment bien traduite par le personnage de Flora Fontanges qui s'explique à ce sujet :

Son désir le plus profond était d'habiter ailleurs qu'en elle-même, une minute, rien qu'une toute petite minute, voir comment ça se passe dans une autre tête que la sienne, un autre corps, s'incarner à nouveau, savoir comment c'est ailleurs, quelle peine, quelle joie nouvelle, essayer une autre peau que la sienne comme on essaie des gants dans un magasin, ne plus gruder sans cesse le même os de la vie unique, mais se nourrir de substances étranges et dépayantes. Éclater en dix, cent, mille fragments vivaces ; être dix, cent, mille personnes nouvelles et vivaces. Aller de l'une à l'autre, non pas légèrement comme on change de robe, mais habiter profondément un autre être avec ce que cela suppose de connaissance, de compassion, d'enracinement, d'effort d'adaptation et de redoutable mystère étranger⁵²².

Ainsi, nos auteures nous paraissent peindre un nouvel archétype féminin, distinct des Mères et des Prostituées du patriarcat, qui repose en partie sur l'éclatement de ces catégories et la fusion des contraires. Procédant du fragment, l'apparition de ce nouveau modèle se veut émancipatrice car il répond à une logique féminine instituée pour les femmes elles-mêmes ; en cela, nous sortons de l'indistinction, due au tiraillement identitaire qu'impose un découpage dichotomique des rôles genrés, pour tendre à une définition des identités composites des femmes. Aux identités figées répondent des contraires, le rôle de Mère n'interdit plus l'accès à la sexualité, les victimes deviennent, à leur tour, volontairement bourreaux, et les rapports conjugaux n'excluent pas le plaisir physique. À cet égard, la poétique des textes, et la stylistique mise en œuvre, permettent de dépasser les constatations des *gender studies*. Les importants travaux de la critique féministe ont permis de théoriser les rôles et les traits comportementaux du *Féminin*, sans que n'interviennent des jugements moraux ou encore une hiérarchisation sexuée :

⁵²⁰ Roger Kempf, *Sur le corps romanesque*, op. cit., 1992, p. 5-6.

⁵²¹ Hypolyte Taine, *Philosophie de l'art*, I, i, v.

⁵²² Anne Hébert, *Le Premier jardin*, op. cit., p. 63-64.

Différences dans les représentations du soi selon le sexe	
Hommes	Femmes
Autonomie Liberté Indépendance Séparation Hiérarchie Les règles guident l'interaction Les rôles assignent la place dans la hiérarchie	Rapport avec autrui Interdépendance Connectivité émotionnelle Ouverture aux besoins d'autrui Réseau de relations L'empathie et les liens guident l'interaction Les rôles sont secondaires par rapport aux liens
Différences entre la voix morale des hommes et la voix morale des femmes	
Justice Droits Traite chacun de façon juste et égale Applique les règles de manière impartiale Responsabilité à l'égard d'un code de conduite abstrait	Soins Responsabilité Souci pour les souffrances des autres Maintien du lien émotionnel Responsabilité à l'égard d'individus réels
Conception différenciée de l'identité genrée	
Conscience de l'identité de genre construite dans l'acte initial de séparation d'avec la mère Menacée par tout ce qui menace le sentiment de séparation Être au sommet de la hiérarchie est recherché	Conscience de l'identité de genre inscrite dans l'acte initial d'identification à la mère Menacée par tout ce qui touche le sentiment d'identification Conception de la hiérarchie comme isolante

Cette présentation schématique⁵²³ des travaux de Carol Gilligan, à laquelle nos propres recherches nous ont amené à nous rattacher, permet de mettre en lumière les facteurs qui influent au niveau corporel et linguistique sur la construction des identités genrées féminines : la construction littéraire des corps féminins nous semble répondre à une esthétique féminine qui, loin de se définir en *essence*, tend plutôt à s'en affranchir : le *Féminin* ne repose pas tant sur le sexe biologique féminin que sur la construction sociale des corps des femmes.

⁵²³ Conseil du statut de la femme (auteur), *Étude : Entre le rose et le bleu. Stéréotypes sexuels et construction sociale du féminin et du masculin* [en ligne], Québec, 151 p., disponible sur www.csf.gouv.qc.ca/modules/fichierspublications/fichier-29-1079.pdf (page consultée le 10 juillet 2012). Typologie établie par Carol Gilligan en 1982.

Cette réflexion trouve son prolongement dans les questionnements qui ont été soulevés dans des deux premières parties de notre travail autour de la langue d'écriture. En effet, nos auteures s'attachent à décrire des identités féminines autres, et, pour ce faire, il nous semble qu'elles investissent la langue, ici française, *autrement* ; *i.e.*, les langues sont certes des représentations du Monde, elles créent par des actes de parole qui sont antérieurs au sujet, mais elles permettent toujours de dire ce qu'elles ne désignent pas :

Le terme de *putain* est peut-être celui qui peut élucider le mieux le rapport à la langue, langue convention de signes mais langue chargée de représentations sociales et symboliques. Dans le premier cas, notons un paradoxe au niveau de la pure forme qui peut éclairer tous les autres. Dans les petits villages de l'intérieur (en Algérie) ne disait-on pas la putaine comme pour rendre féminin le terme. Un corps de femme abrité par une forme masculine, comme si la femme (la putain) ne peut exister que par rapport à l'autre, c'est en fait le mâle qui en fait une putain. Qualifier la langue de putain renvoie en premier lieu à une catégorie de femmes bien précise qui n'a d'existence que par le commerce de son « sexe ». Sexe réifié que l'on achète et que l'on vend. C'est l'homme qui achète la femme, c'est lui qui paie, et du coup, manifeste une supériorité à celui qui offre. Mais les effets de cette transaction (ayant toutes les apparences d'une transaction commerciale, ne dit-on pas avoir commerce) ne sont pas visibles car non avouables par ces acheteurs si particuliers. Dans la pratique, même si le rapport de force est en faveur du dominant (celui qui paie a un pouvoir, le pouvoir que lui confère l'argent ; ne dit-on pas dans ce cas : je vais me la payer ?) il ne l'est qu'en partie dès lors que ce dernier est en réalité dépendant – sexuellement – de son dominé⁵²⁴.

Nous retrouvons ici Jacques Derrida pour qui, dans *Le Monolinguisme de l'autre* (1996), la langue était déjà qualifiée de « putain ». Outre le fait que cette désignation soit hautement symbolique car elle désigne, au sens propre, une femme vendant son *corps* pour de l'argent, cela nous a profondément interpellé à deux niveaux ; tout d'abord car cela sous-entend que la langue permet de sortir des représentations, mais par la langue elle-même, et ensuite car elle stigmatise et cristallise les rapports Hommes / Femmes.

⁵²⁴ Séminaire 2001 de l'EHESS Paris, cité dans Tassadit Yacine, « Langue et représentations sexuelles ou sociales » [en ligne], in *Journal des anthropologues*, 2000, n° 82-83, disponible sur <http://jda.revues.org/3354> (page consultée le 30 juin 2012).

Partie III – L’espace linguistique

Jusqu’à présent, nous nous sommes principalement attachés à l’étude des images sociétales et corporelles des femmes, dans le sens de l’acception grecque *eikôn*, i.e. « ce qui représente » et donc « rend littéralement présent ». Dans ce chapitre, c’est la construction même de ces images qui retiendra notre attention, dans une perspective de traits saillants à l’écriture féminine :

Je parlerai de l’écriture féminine : *de ce qu’elle fera*. Il faut que la femme s’écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l’écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu’elles l’ont été de leurs corps ; pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel. Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l’histoire –, de son propre mouvement¹.

Cette citation d’Hélène Cixous nous a d’emblée interpellés tant elle met en relief les distorsions imposées à l’écriture même, c’est pourquoi nous avons choisi de la mettre en exergue de cette dernière partie de notre travail, consacrée à l’étude de l’écriture au féminin.

Le constat que fait Bruno Illaria – « cependant dans la modernité de leur style transparaît aussi des nombreux traits dont la polysémie du texte, le chaos linguistique, l’hybridation des genres et des styles et le jeu intertextuel² » – en traitant des auteurs arabes de langue française, nous paraît pouvoir s’appliquer sans peine à l’écriture féminine qui, il nous semble, loin de s’imposer par la force, se faufile dans des interstices, des lieux de rencontres ou de croisements, pour s’y développer. Il ne s’agit pas de réformer la langue, dont le risque serait d’ailleurs d’attenter à la compréhension du propos, mais au contraire le but est de s’extraire hors d’une langue phallogocentrée pour la faire signifier *autrement*.

Issue du patriarcat, faite par les hommes et pour les hommes, la langue porte les scories et les stigmates de cette vision du monde fondée sur les différences sexuelles, et sexuées, entre hommes et femmes. Quelle langue reste à inventer pour exprimer et faire signifier le *Féminin* ? Le philosophe Martin Heidegger a écrit « *Die Sprache ist das Haus des Seins* » dans son fameux *Brief über den Humanismus* (1946), citation qui pourrait être traduite comme suit : « La langue est la demeure de l’être. » Cette vision est particulièrement

¹ Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse : Et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, p. 37.

² Bruno Illaria, *Du berceau méditerranéen à l’esthétique de l’hybridation: le cas d’Amina Saïd et de Chams Nadir* [en ligne], thèse de doctorat sous la direction de Abdelmajid El Houssi et de Charles Bonn, 2008, p. 142, disponible sur amsdottorato.cib.unibo.it/941/1/Tesi_Bruno_Illaria.pdf (page consultée le 15 février 2011).

intéressante, car elle souligne le rapport étroit qui unit la langue et l'identité. Outre son rôle premier de vecteur de la communication, la langue permet aussi de s'inscrire dans une aire d'appartenance à un pays, à une nation, donc dans une culture donnée. Le choix de s'attacher à ces quatre aires francophones relève de cette dynamique : la langue d'expression induit un choix volontaire et clairement affirmé. Comme nous l'avons déjà abordé dans l'introduction du présent travail de recherche, le choix s'est porté sur des auteures de langue française exclusivement, ce qui nous offre un terrain de recherche quant à l'usage féminin de la langue. La francophonie relève d'un choix volontaire et assumé de la langue véhiculaire, qui, de fait, cohabite avec une (des) langue(s) vernaculaire(s). Comme nous le verrons, nos auteures reviennent à maintes reprises et par de nombreux biais sur l'usage d'une langue qui sert à être, en plus de sa visée de communication.

Cette affirmation d'Heidegger est reprise par Jacques Berque : « Une langue ne sert pas à communiquer, elle sert à être³ » : on peut donc s'interroger sur la nature de l'ancrage de l'identité féminine dans la langue. Sous ce prisme, cette dernière comme espace d'inscription, on pourrait la questionner quant à l'usage qui en est fait par des auteurs-femmes, et ainsi quant à la manière dont elle se fait porteuse d'identités plurielles. Comment le *Féminin* investit-il l'expression ? Et dans le cas où il est fait un usage atypique de la langue, quelles distorsions sont appliquées et à quel(s) niveau(x) ? Ces questionnements apparaissent d'autant plus prégnants que les auteures de notre *corpus* appartiennent à des aires géolinguistiques bilingues, voire trilingues pour certaines d'entre elles. Le plurilinguisme offre un nouveau champ d'exploration à l'identité, le fait d'être s'inscrit dès lors dans la multiplicité, chaque langue offrant un *arrière-plan* spécifique, à différents niveaux. Loin d'un éclatement de l'Être, ce dernier bénéficie non seulement de chacune des langues véhiculaires ou vernaculaire(s) pour se mettre en mots, mais il peut aussi jouer des frontières, poreuses, qui les séparent et les distinguent. Notre hypothèse, pour cette partie, repose sur l'idée que la réunion de plusieurs langues dans un même texte se fait le reflet de l'éclatement de l'identité – préfiguré et annoncé par les traitements littéraires qui sont faits des corps féminins. Dans ce contexte, le rapport à la langue, cette « demeure de l'Être », se fait le révélateur d'une expression *modulée* de Soi : chaque idiome induit des signifiés et des référents distincts.

³ Cette citation de « seconde main », elle a été citée dans Gilbert Grandguillaume, « Langue, Identité et Culture Nationale au Maghreb », in « *Peuples méditerranéens* », n° 9, oct-déc 1979, p. 3-28.

Cette esthétique ne joue pas du fragment, de l'éclatement, mais procède de l'hétérogénéité : il y a continuité de Soi, produit corporellement et transcrit – traduit – scriptuellement, tout au long de la quête identitaire grâce à l'articulation de langages pluriels. Cette co-présence de divers moyens langagiers tend à (re)créer une communication totalisante, ce qui semble corroborer les théories cixousiennes d'un retour vers le langage, la voix maternelle, pour s'approprier l'identité féminine. De même qu'on ne peut plus parler du corps féminin, mais bien des corps féminins, plusieurs langues et plusieurs discours semblent traverser le corps et le texte féminins. Nous avons précédemment commencé à esquisser le lien entre corps et texte, ce dernier permettant la transcription du corps : le va-et-vient entre texte et corps devient fondateur de l'écriture féminine, c'est bien là « le corps [qui] se fait écriture et ce sont les textes dans leur mouvement qui produisent le sens⁴. » Dans son autobiographie, Hélène Cixous s'attache à la mise en mots de l'intrication entre le(s) corps féminin(s) et le corps textuel qui se mêlent en une sorte d'étreinte signifiante :

Dans cette chair ternie par les années, quelqu'un se débat et désire la terre ; immobile, je laisse là mon corps fixé à travers le vide jusqu'au sol par la forme de mes vêtements, et je laisse mes esprits pénétrer le corps de la dame de toutes parts, afin qu'ils aillent explorer les labyrinthes monstrueux de celle que je nomme alors ma « petite maman la mon ». [...] Je pénètre la dame avec mes milliers d'yeux fouilleurs et fins comme des aiguilles ; elle est porteuse et accueillante, prête à une liquéfaction ; il suffirait qu'on fende la peau sur une longueur de trente centimètres pour que tout sorte, douleur, chaleur, peurs et mauvais sang ; alors je pourrais apercevoir la figure de sa première enfance réfugiée dans quelque cavité. Attendons⁵.

Pour clore cette introduction, nous voudrions faire un détour par la théorie durandienne de l'imaginaire. Si le signe langagier est arbitraire, Durand insiste dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* sur la prégnance de l'image, l'*analogon* étant fondamentalement symbole, tant le Signifié et le Signifiant sont liés. Or, nous posons l'hypothèse que la *langue au féminin* repose sur la création d'images autres, qui en aboutissent à bousculer les structures de pensées afin de générer de nouvelles représentations, rhizomatiques, non seulement du *Féminin*, mais aussi du Monde et des différences genrées.

⁴ Hélène Cixous, *Dedans*, Paris, Des femmes, 1986, p. 7.

⁵ *Ibid.*, p. 60-61.

Chapitre 1. Les *Gender studies* et la langue

La notion d'écriture au féminin, telle que nous l'envisageons dans cette étude, émerge notamment avec le roman *La Jeune née* d'Hélène Cixous en 1975. Néanmoins, le débat autour de la création littéraire au féminin prend forme dès *Le Deuxième sexe*, du fait des réflexions – assez négatives – que fait Simone de Beauvoir autour de quelques écrivaines. Elle semble mépriser les productions littéraires féminines qu'elle juge être un manque de « vision universelle » au profit de regards singuliers. Si elle reconnaît les qualités littéraires de quelques exceptions (avec entre autres, les sœurs Brontë et Jane Austen), ses conclusions n'en sont pas moins sévères. Ces auteures :

ont dû dépenser négativement tant d'énergie pour se libérer des contraintes extérieures qu'elles arrivent un peu essoufflées à ce stade d'où les écrivains masculins de grande envergure prennent le départ ; il ne leur reste plus assez de force pour profiter de leur victoire et rompre toutes les amarres⁶.

Ainsi, Simone de Beauvoir, tout en argumentant pour l'égalité des sexes et la reconnaissance de sa propre écriture, s'attaque assez violemment aux écrits féminins, dont elle regroupe l'ensemble des auteurs-femmes sous l'expression au singulier de « la femme écrivain » dont « il est connu que la femme est bavarde et écrivassière ; elle s'épanche en conversations, en lettres, en journaux intimes. Il suffit qu'elle ait un peu d'ambition, la voilà rédigeant ses mémoires, transposant sa biographie en roman, exhalant ses sentiments dans des poèmes⁷. » Dans ces quelques phrases transparaît tout le paradoxe de l'auteure universaliste, qui place et légitime le *Masculin* en seul point de référence, et donc l'envisage comme le stade / statut à atteindre : la reconnaissance pour une auteure tient ainsi dans l'incorporation de codes masculins – et patriarcaux. Si « on ne naît pas femme, on le devient », il apparaît très vite dans la pensée beauvoirienne qu'« on naît homme ». Cet état de fait se retrouve dans les critiques adressées aux écrits féminins, « Aucune femme n'[ayant] donc été à la hauteur des *Confessions*, du *Procès*, *Moby Dick*, *Ulysse*⁸. »

Le verdict de Simone de Beauvoir quant à l'écriture des femmes semble sans appel ; il est manifeste que leurs styles, leurs narrations, leurs visions les rendent incapables de se mesurer à leurs confrères masculins et encore moins de leur faire concurrence. Pourtant, en écrivant ses lignes, l'auteure-philosophe écrit en tant que femme réfléchissant sur la condition

⁶ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, tome II, Paris, Gallimard, 1976 [EO 1949], p. 634.

⁷ *Ibid.*, p. 628.

⁸ *Ibid.* p. 634.

littéraire féminine. Ce paradoxe apparaît d'autant plus nettement quand Beauvoir reprend une discussion dans son essai philosophique de 1949 :

Les femmes ne dépassent jamais le prétexte, me disait un écrivain. C'est assez vrai. Encore toutes émerveillées d'avoir reçu la permission d'explorer ce monde, elles en font l'inventaire sans chercher à en découvrir le sens. [...] Un des domaines qu'elles ont exploré avec le plus d'amour, c'est la *Nature* ; pour la jeune fille, pour la femme qui n'a pas tout à fait abdiqué, la nature représente ce que la femme elle-même représente pour l'homme : soi-même et sa négation, un royaume et un lieu d'exil ; elle est tout sous la figure de l'autre⁹.

Ces remarques, somme toute, assez virulentes, dénotent d'une vision très universalisante dans laquelle les hommes, ou plutôt exactement le *Masculin*, occupent la position dominante, et ce de manière *naturelle*. N'y a-t-il pas ici une forme assez latente du même essentialisme que l'auteure prétend combattre ? En approuvant les clichés et les stéréotypes prêtés à l'écriture des femmes (sentimentalisme, intimisme, etc.), elle cantonne les femmes à une littérature de second ordre auquel elle n'accorde non seulement peu d'intérêt mais aussi peu de crédit. Cantonné à n'être que l'altérité, le *Féminin*, et l'écriture féminine, semblent être relégués au second plan, loin derrière les auteurs-hommes. Néanmoins, elle-même souligne le sacrifice qu'induirait l'accession à l'écriture avec une majuscule : « Elle pourra devenir une excellente théoricienne, acquérir un solide talent, mais elle se sera imposé de répudier tout ce qu'il y avait en elle de "différent"¹⁰. »

Néanmoins, Simone de Beauvoir met en avant une caractéristique spécifique des œuvres écrites de la main des femmes, le corps comme trace textuelle. Dans l'optique d'une langue au féminin, Hélène Cixous exprime la même notion de lien étroit entre langue, corps et identité. Selon elle, le corps est présent dans l'œuvre littéraire écrite de la main d'une femme : « un corps textuel féminin se reconnaîtra au fait que c'est toujours sans fin [...] C'est sans bout, ça ne se termine pas, c'est d'ailleurs ce qui rend le texte féminin si difficile à lire, souvent¹¹. » Pour elle, il s'agit de se réapproprier le langage par le biais de la déstructuration de la langue. Citons ici Alice Rivaz qui use d'un procédé similaire : elle trouble les normes et les conventions littéraires pour s'approprier le texte, à l'image du journal de Christine Grave dans *Jette ton pain*. Delphine Naudier explicite la visée polémique et subversive de cette démarche identitaire :

⁹ *Ibid.*, p. 635-36.

¹⁰ *Ibid.*, p. 472.

¹¹ Hélène Cixous, « *Le Rire de la Méduse*, Simone de Beauvoir et la lutte des femmes », in *L'Arc*, n° 61, 1976, p. 18.

Cette traduction littéraire des revendications féministes est érigée au rang de thématique esthétique subversive. Cette focalisation sur le corps comme territoire littéraire singulier va être théorisée. La transposition littéraire de cette revendication politique s'effectue en définissant une « écriture du corps » emblématique d'une spécificité féminine. La théorisation d'une esthétique du corps en écriture tend à affirmer la tentative d'autonomisation des femmes à l'égard des canons définis par les hommes¹².

Il s'agit donc de se dire, de se (ré)inventer pour être à même « d'accoucher » de soi. Luce Irigaray dans le *Spéculum de l'autre femme* (1974) a démontré que l'expérience corporelle féminine induit un « être-au-monde » spécifique dans les perceptions du temps et de l'espace. De même, Hélène Cixous distingue elle aussi le vécu féminin de la corporéité masculine, car les femmes seraient, du fait de la maternité, enclines à « une subjectivité se divisant sans regret¹³ », parfois jusqu'à l'antagonisme. Déjà dans *Le Rire de la Méduse* (1976), l'auteure qualifie l'écriture des femmes d'« inappropriable » et d'« expatriée », car écriture minoritaire et non reconnue comme littérature à part entière sur une scène littéraire largement dominée par le *Masculin* et le patriarcat. Elle serait la résultante de la déconstruction des structures phallogocentriques¹⁴ traditionnelles. Ainsi, la structure même de l'œuvre littéraire est au cœur de la définition de l'écriture et de l'identité féminine : Hélène Cixous défend le parti d'une déstructuration de la forme et de la structure classique, au profit de la *voix féminine* qui traverserait l'écriture¹⁵. Pour illustrer ce point, nous pouvons évoquer l'exemple de l'« hystérie » traditionnellement attribuée aux femmes : elle fournit un exemple typique dans la mesure où elle signifie un langage en souffrance, qui vient se heurter et ébranler, sans toutefois parvenir à les entamer, les normes patriarcales. Hélène Cixous précise que cette pathologie :

traditionnellement allouée à la femme fournit un exemple typique dans la mesure où elle signifie la souffrance d'un corps en mal de langage ; la souffrance d'un individu qui ne participe que très peu aux échanges symboliques, tout en résistant aux signes qui lui sont imposés¹⁶.

¹² Delphine Naudier, « L'Écriture-femme, une innovation emblématique », in *Sociétés contemporaines*, n° 44, 2001, p. 61.

¹³ Hélène Cixous, Catherine Clément, *La Jeune née*, Paris, 10/18, 1975, p. 167.

¹⁴ Notion psychanalytique lacanienne, qui a été reprise, entre autres, par Jacques Derrida et par Luce Irigaray. Jacques Derrida en donne la définition suivante : « Je parle surtout, depuis longtemps, des différences sexuelles, plutôt que d'une seule différence - duelle et oppositionnelle - qui est en effet, avec le phallogocentrisme, avec ce que je surnomme aussi le "*phallogocentrisme*", un trait structurel du discours philosophique qui aura prévalu dans la tradition. La déconstruction passe en tout premier lieu par là. Tout y revient ».

¹⁵ Notons le néologisme « lirécrire » qu'elle crée dans cette même œuvre qui recouvre les notions de libération de la pensée en même temps que celle du corps. Une de ses phrases les plus connues est « Texte, mon corps ».

¹⁶ Merete Stistrup Jensen, « La notion de nature dans les théories de l'« écriture féminine » [En ligne], in *Clio, Parler, chanter, lire, écrire*, n° 11, 2000, disponible sur <http://clio.revues.org/index218.html>, Page consultée le 23 janvier 2012.

C'est la résistance aux signes, ici linguistiques, qui retient notre attention ; comme nous l'avons vu dans notre seconde partie, le corps en tant que support du texte représente un *topos* largement exploité par nos auteures, en s'appuyant sur une mise en mots et en images particulières qui permettent au *Féminin* de se dire.

Les linguistes, telles que Luce Irigaray, Julia Kristeva et Hélène Cixous se sont, entre autres choses, intéressées à l'usage qui est fait de la langue. En effet, leur hypothèse de départ était que les hommes et les femmes n'usent pas de la langue de manière similaire et qu'ainsi, le langage serait sexué. Ces penseurs cherchent à prouver qu'il serait possible de créer de nouvelles formes de pensée féminine, en transformant les structures mêmes du système patriarcal de pensée, car « il ne suffit pas de changer telle ou telle chose dans l'horizon qui définit la culture humaine, mais bien de changer l'horizon lui-même¹⁷ », et l'écriture au féminin nous paraît être la manière dont les auteures réinvestissent la culture – l'écriture relevant d'un fait masculin de société. Dans son article « Lutttes de femmes » (1974), Xavière Gauthier illustre à merveille la difficulté à exprimer le *Féminin* dans une langue patriarcale :

Si on avait laissé ces pages en blanc peut-être aurait-on mieux rendu compte de ce qu'est l'écriture féminine. On peut, en effet, s'étonner de ce que l'homme et la femme semblent parler à peu près le même langage, autrement dit que la femme trouve « sa » place à l'intérieur d'un système linguistique linéaire, grammatical, qui ordonne le symbolique, le surmoi, la loi. Système déterminé à partir du signifiant fondamental : le phallus. Et on peut s'étonner que la femme soit assez aliénée pour parler « le langage du Vir ». S'il est un fou, c'est bien la Femme. Se croyant émancipée, elle a eu accès aux Écoles où on l'a entonnée d'un langage dans lequel tout, verbes et sujets, était masculin. C'est alors, devenue folle, qu'elle a cru pouvoir se faire homme, égaler ses maîtres en adoptant leur grammaire et leur syntaxe [...]. Mais si elles commencent à parler et à écrire, comme les hommes, elles entrent, soumises et aliénées, dans cette histoire que leur parole devrait logiquement ébranler¹⁸.

Se pose donc la question d'un usage féminin de la langue qui tendrait à inscrire différemment le *Féminin* dans un système de pensée qui lui pré-existe. Dans ses analyses, la linguiste Luce Irigaray réfute la dissociation traditionnelle entre *effets de langue* et *effets de société*. Les exemples les plus marquants sont les « idéaux sexuels¹⁹ » qui se sont imposés à la langue de manière normative :

1) Syntaxiquement, « le masculin l'emporte sur le féminin » et tend à l'effacer des énoncés, ce qui a un impact subjectif sur la manière dont est éprouvé le langage. Nous pensons ici à des énoncés tels que « ils se sont mariés » : le féminin est bien subordonné au masculin.

¹⁷ Luce Irigaray, *J'aime à toi : esquisse d'une félicité dans l'histoire*, Paris, Grasset, 1992, p. 36.

¹⁸ Marguerite Duras, Xavière Gauthier, Julia Kristeva, « Lutttes de femmes », in *Tel Quel*, n° 58, 1974, p. 96.

¹⁹ Luce Irigaray, *Je, tu, nous*, op. cit., 1990, p. 32.

2) Les tournures de phrases impersonnelles sont traduites, en langue française, par le pronom personnel masculin *Il* : « il pleut », « il faut », etc. Bien entendu, ce pronom a ici valeur de neutre – qui ne peut être rendu en langue française, contrairement aux langues d’origine germanique, par exemple, dans lesquelles *das* ou *it* existent –, ce choix linguistique souligne l’ordre masculin du monde.

À partir de ce constat d’une langue sexuée, Luce Irigaray entreprend des recherches sur la sexualisation du discours. Dans *Sexes et genres à travers les langues* (1990), la linguiste démontre la suprématie du masculin dans le discours (Dieu est une entité masculine, le pluriel de noms masculins associés à des noms féminins est toujours masculin, le masculin l’emporte grammaticalement sur le féminin²⁰, l’emploi du pronom *Il* en tant que neutre, etc.), et de là, se pose la question de la définition de l’identité féminine : n’existerait-il pas un usage féminin de la langue ?

Luce Irigaray a donc cherché à prouver son intuition en faisant passer une série de tests linguistiques, et ce en langues française, anglaise et italienne. De cette manière, il était donc possible de dégager les traits spécifiques de l’usage qui est fait de la langue, selon que le sujet soit un homme ou une femme. Elle a sélectionné pour son échantillonnage des étudiants, hommes et femmes confondus, en première ou en deuxième année de Licence de psychologie, qui avaient pour consigne de construire des énoncés sur la base de trois mots. Luce Irigaray présente et explique ses résultats dans *Sexes et genres à travers les langues*. Le tableau suivant reprend les données obtenues en langue française pour le groupe de mots : « Je – Ennui – Lui ». Le test a été effectué sur quatre groupes d’étudiants francophones en Sciences humaines. Nous reproduisons ici le tableau récapitulatif des résultats obtenus à partir d’un échantillon de population qui se voulait être de catégories socio-professionnelles moyennes :

	Femmes (83 personnes)		Hommes (47 personnes)
Je	21	25%	16
Elle	14	18%	4

²⁰ Relevons le commentaire que fait Luce Irigaray à propos de cette règle grammaticale en français : « Si Monsieur le Président rencontre Madame la Reine, dire : “ils se sont rencontrés” est proche de l’anomalie grammaticale ». Luce Irigaray, *Je, tu, nous, op. cit.*, 1990, p. 77.

Il	37	44,5%	15
Ennui	9	10,8%	6
Ce		2%	3
Autre	/	/	3

Au niveau de l'interprétation de ces résultats, et de manière simplifiée – l'interprétation qu'en fait Irigaray est, bien évidemment, plus creusée, mais nous avons choisi de nous attacher aux traits linguistiques les plus évocateurs d'un décalage entre locuteurs et locutrices – il apparaît que :

- 1) L'usage qui est fait des pronoms *Je*, *Elle*²¹ et *Il* est très différent selon le sexe du locuteur. L'exemple le plus frappant est sans doute l'usage du pronom *Je* : il est utilisé par les hommes à 34%, contre seulement 25% des femmes.
- 2) Les femmes ne sont sujets des énoncés masculins qu'à 8,5%, tandis que 44,5% de leurs énoncés mettent en scène un sujet masculin *Il*.
- 3) Le mot « ennui » en tant que sujet syntaxique qualifie et se réfère plus souvent au masculin qu'au féminin.
- 4) Il y a croisement entre les sexes en ce qui concerne les réponses données par les femmes et les hommes : « Il va lui dire qu'elle l'ennuie », « Quand elle part, il lui dit souvent : je m'ennuie », « je m'ennuie avec lui, vais-je lui dire ». Ces propositions servent à réaliser un *chiasme des sujets*, mais l'usage qui en est fait est différent selon le sexe du locuteur : les femmes désignent dans la seconde proposition l'interlocuteur ou le rapport locuteur / interlocuteur, alors que les hommes y expriment l'objet du verbe ou encore l'enjeu de l'énoncé.

Ce type de tests a été réalisé en trois langues, sur la base de nombreux critères, tels que la perception de soi, le discours entre les sexes, etc. Au niveau des résultats globaux, il apparaît que :

- 1) Dans les énoncés féminins, on assiste à la mise en place de stratégies d'évitement du *Je féminin* au profit d'un *Il masculin*²².

²¹ Relevons que ce dernier pronom ne faisait pas partie de la liste de mots donnée aux étudiants, néanmoins nombre d'entre eux l'ont utilisé dans la construction de leurs énoncés.

- 2) On constate une plus grande variété dans le choix des verbes pour les hommes.
- 3) Les femmes ne parlent quasiment pas d'elles dans les énoncés.
- 4) Les hommes mettent plutôt en scène des relations entre deux hommes dans leurs énoncés, alors que les femmes évoquent un lien entre homme et femme.

En parallèle de ce test, Luce Irigaray détaille l'usage des pronoms *Je* et *Elle* par les femmes et met en relief l'importance de l'interlocuteur *Tu* féminin, thème qui fera l'objet d'un chapitre dans cette étude tant sa présence nous est apparue comme massive. C'est ce dernier point qui nous apparaît comme particulièrement porteur de sens : dans les énoncés expérimentaux, bien que les expérimentatrices aient été des femmes, le partenaire d'expérimentation est désigné par *Il(s)*. Quel que soit le sexe du locuteur, on assiste à l'effacement de l'interlocuteur *Tu*, originellement maternel, au profit d'un *Il* :

Il en résulte un manque de passage tu-elle-je pour les femmes, une perte d'identité sexuelle dans le rapport à soi et à son genre, notamment généalogique [...] C'est la transition entre tu-elle-tu qui manque dans le langage. Cela correspond à l'économie syntaxique des discours analysés et aux conclusions sur notre ordre linguistique où s'effacent le *tu* maternel et le *je* féminin²³.

La langue devient bien le lieu de manifestation des inégalités sexuelles. Les sujets-hommes s'approprient plus facilement la langue, le Monde, autrui, éléments qui sont réduits au rang d'objets pour le locuteur (Voir la notion freudienne de *Verneinung*). Au contraire, les femmes usent de stratégies d'évitement pour ne pas se mettre en scène dans l'énoncé.

Dans *Je – Tu – Nous* (1990), Luce Irigaray souligne son adhésion aux propos de Simone de Beauvoir ; mais à la différence de cette dernière, la linguiste insiste sur l'importance de la psychanalyse dans sa réflexion sur la différence sexuelle. Elle se distingue donc du fait qu'elle ne cherche en aucun cas la neutralité entre les sexes, mais au contraire, une reconnaissance des différences, qui seraient fondatrices d'un *couple masculin / féminin créateur*. Elle relève en premier « l'oubli des généalogies féminines²⁴ » ; cet aspect est particulièrement marquant, car il dénote *l'omission* d'une moitié de l'humanité, au profit de valeurs prétendument universelles. Les femmes semblent restées hors-culture, alors que ce

²² À titre d'illustration, il convient de souligner que les locuteurs masculins s'approprient plus facilement le pronom *Je*, même si le sens de la phrase ainsi construite ne s'y prête pas. Des étudiants anglophones avaient reçu pour consigne les mots « dress – self – see » ; les linguistes ont obtenu des énoncés du type « I see myself in a purple dress », « I don't see myself in a dress » de la part des hommes.

²³ Luce Irigaray, *Sexes et genre à travers les langues*, Paris, Grasset & Fasquelles, 1990, p. 459.

²⁴ Luce Irigaray, *Je-tu-nous*, op. cit., 1990, p. 13.

sont elles qui « donne(nt) vie et croissance à l'autre²⁵. » Elle aborde aussi la problématique « des mythes religieux et civils » imposés par le patriarcat : ils deviennent le seul ordre possible du Monde, du fait du manque de distanciation.

Selon elle, trois éléments seraient utiles au mouvement de déconstruction nécessaire à l'élaboration d'une identité féminine : tout d'abord la récupération d'une généalogie féminine, la création d'un ordre symbolique maternel et enfin, et c'est ce point qui nous intéressera particulièrement, la création d'un langage sexué. Comme le précise Merete Stistrup Jensen, « on se trouve finalement confronté à une sorte de paradoxe, puisque le refus de l'identité à soi entre dans une logique d'une affirmation du féminin²⁶. » Nous ferons aussi référence à Julia Kristeva qui, bien qu'elle réfute l'existence d'une écriture féminine, dégage néanmoins des particularités stylistiques et thématiques propres aux écrits féminins. Ainsi, cette dernière refuse la notion d'écriture sexuée (féminine ou masculine) au profit de la mise en avant de thèmes, de fantasmes, de traitements stylistiques qui seraient propres aux femmes. Pour elle, c'est l'ambiguïté sexuelle des femmes qui serait à l'origine de leurs écritures :

Tout sujet parlant porte en lui une bi-sexualité qui est précisément la possibilité d'explorer toutes les ressources de la signification, aussi bien ce qui pose un sens que ce qui le multiplie, le pulvérise, le rénove²⁷.

Pour ce qui concerne la langue, elle met en opposition *le langage social* (qui appartient au *Masculin* et au langage symbolique) et la *sémiotique maternelle* qui est constituée de musicalité et de rythmes particuliers²⁸. Ce dernier point souligne bien un usage spécifique de la langue par les femmes : elles useraient d'éléments stylistiques qui n'appartiennent pas au système de pensée traditionnel patriarcal.

²⁵ *Ibid.*, p. 52.

²⁶ Merete Stistrup Jensen, « La notion de nature dans les théories de l' "écriture féminine" » [En ligne], in *Clio, numéro spécial, Parler, chanter, lire, écrire*, 2000 n° 11, disponible sur <http://clio.revues.org/index218.html> (page consultée le 23 mai 2010).

²⁷ Julia Kristeva, « Luites de femmes », in *Tel Quel*, n° 58, été 1974, p. 99.

²⁸ Julia Kristeva, *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977, p. 69.

Chapitre 2. Les généalogies féminines

La philosophe Simone de Beauvoir envisage dans *Le Deuxième sexe* la maternité sous le seul angle de l'aliénation ; si la sexualité et le désir ne font pas résistance et sont communs aux deux sexes, les spécificités corporelles, telles que les menstruations et le fait d'enfanter seraient une infériorité toute féminine, comme le souligne Emmanuel Mounier dans la critique « Simone de Beauvoir : *Le Deuxième sexe* » qu'il dresse dès 1949 :

[...] tout un autre aspect de l'ouvrage nous appelle à nous demander si l'« aliénation » de la femme (ou ce qu'on appelle ainsi d'un mot dont le sens devient chaque jour plus vague et ambigu) n'est pas plus profonde. Que l'analyse biologique ne puisse donner à elle seule la réponse à un problème humain, c'est l'évidence. Mais ne donne-t-elle pas pour autant aucun élément de réponse ? S. de Beauvoir, tout en essayant d'atténuer les différences significatives contre les sexes, reconnaît cependant que l'homme, indépendamment de toute influence historique et de toute fiction, se dégage (faut-il dire « par nature » ?) plus complètement de l'absorption par la fonction sexuelle, affirme plus aisément son individualité, tandis que le deuxième sexe, par une sorte de pesanteur « demeure enveloppé dans l'espèce »²⁹.

À cette hiérarchisation « naturalisante » des sexes, qui fonderaient une domination légitime des hommes sur les femmes, Simone de Beauvoir ajoute une prédisposition du *Masculin* à la création artistique, qui le distingue de la procréation féminine. En cela, la maternité littéraire³⁰ joue un rôle primordial. Simone de Beauvoir dans *La Force de l'âge* (1960) met en avant une deuxième facette de la maternité : l'aspect littéraire. L'*accouchement*, au sens de maïeutique socratique et au sens propre, d'idées et de théories littéraires ou philosophiques, tient de la transcendance, généralement perçue comme l'apanage des hommes. L'auteure paraît justifier de la sorte son refus de l'engendrement physique :

Par la littérature, pensais-je, on justifie le monde en le créant à neuf, dans la pureté de l'imaginaire, et, du même coup, on sauve sa propre existence ; enfanter, c'est accroître vainement le nombre des êtres qui sont sur terre, sans justification. On ne s'étonne pas qu'une carmélite, ayant choisi de prier pour tous les hommes, renonce à engendrer des individus singuliers³¹.

À l'opposé de la pionnière Simone de Beauvoir, le féminisme différentialiste magnifie l'expérience de la maternité comme faisant partie du *Féminin*. Dans cette partie, nous nous attacherons à mettre en relief la présence des maternités, qui apparaissent comme des

²⁹ Emmanuel Mounier, « Simone de Beauvoir : *le Deuxième sexe* », in *Esprit*, n° 12, décembre 1949.

³⁰ Le rejet de la maternité biologique constitue un des *topoi* récurrent à l'œuvre beauvoirienne.

³¹ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, tome I, op. cit., 1960, p. 91.

interrogations récurrentes et presque obsédantes à l'intérieur de notre *corpus* d'étude. Notons que la respectabilité du *Féminin*, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de ce travail, semble inenvisageable hors du statut de Mère ; or, ce dernier est intrinsèquement lié à celui de femme mariée. Accéder à la maternité hors des « liens sacrés du mariage » est synonyme de chute car l'enfant appartenant à la lignée masculine, s'il est privé de père, ravale la mère au rang de Prostituée (ce n'est que très récemment que le port de nom de famille maternel n'est plus synonyme de l'illégitimité de l'enfant).

Nous retrouvons ici la racine latine du mot *sexe*, le substantif *sexus* signifiant séparation ; ce qui revient à souligner que la reproduction, et les rôles inhérents à la maternité et à la paternité, naissent de la jonction de ce qui était préalablement séparé. Ce clivage des sexes apparaît comme fondateur et essentiel à l'identité ; pour qu'il y ait rencontre entre les êtres, il est nécessaire que soit connu et reconnu non seulement le nom, mais aussi la catégorie sexuée. Sigmund Freud dans la *Conférence XXIII* soulignait l'importance du sexe dans la rencontre avec l'altérité : « Masculin ou féminin est la première appréciation que vous faites quand vous rencontrez un autre être humain³² », et en tant que femmes il s'agit donc de s'inscrire dans *l'alius*, le Même, qui permet une reconnaissance de et par *l'alter ego* ainsi que l'inscription dans le *Féminin*.

Si la maternité, et la transmission du *Féminin* de Mère en fille, se dégagent clairement du *corpus* par la valorisation du rôle maternel, l'inscription des femmes dans une lignée féminine valorisée et méliorative revient à se poser en faux face à la « matrilinearité de la Faute ». Le texte de Simone de Beauvoir qui a, entre autres, contribué à faire obtenir aux femmes, en Occident, le droit à la vie génésique, ne promeut paradoxalement pas la maternité :

C'est par la maternité que la femme accomplit intégralement son destin physiologique [...] puisque tout son organisme est orienté vers la perpétuation de l'espèce ; la femme, comme l'homme, est son corps, mais son corps est autre chose qu'elle³³.

Cherchant à atteindre *la position neutre* tenue par les hommes, sa philosophie réfute l'élément de la maternité en cela qu'il n'est pas commun aux deux sexes et permet ainsi de fonder la différence des sexes – dont découle la hiérarchisation sexuée. Ce rejet de la fonction biologique et naturelle du corps féminin, qui peut aussi être envisagée sous la forme d'une

³² Sigmund Freud, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, Connaissance de l'inconscient, 1984 [EO 1915-1917].

³³ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe, tome II, op. cit.*, 1949, p. 135.

réalisation de Soi, se retrouve dans l'existentialisme de Sartre qui, dans l'évocation du sexe féminin, le définit comme une « bouche vorace qui avale le pénis³⁴. » La position, plus que radicale, qu'adopte Simone de Beauvoir consiste en un rejet catégorique et brutal de cette forme de corporéité. Dans *Le Deuxième sexe*, elle précise que « ce n'est qu'après la ménopause que la femme se trouve délivrée des servitudes de la femelle [...]. Elle n'est plus la proie de puissances qui la débordent, elle coïncide avec elle-même³⁵. » Pourtant, cette « coïncidence avec Soi » semble reposer, dans cette optique, sur la négation de la transmission biologique. La maternité lui apparaît inconcevable en cela qu'elle n'appartient qu'au « deuxième sexe », le « premier sexe » n'étant bien évidemment pas touché dans sa corporéité par l'engendrement et l'enfantement.

À l'inverse du couple fondateur de la philosophie existentialiste, le féminisme différentialiste valorise la maternité en tant que réalisation de Soi et plus spécifiquement la mise en place d'une *lignée au féminin*. Luce Irigaray y voit une stratégie d'élaboration du *Féminin*, qui se fonde sur la reconnaissance d'une différence entre hommes et femmes, mais ne suscite pas une hiérarchisation qui donnerait naissance à des inégalités. La seconde partie de l'humanité est généralement absente des linéarités généalogiques, les femmes s'inscrivent dans la famille du père ou de l'époux, or la linguiste insiste sur l'importance d'« une relation généalogique avec son propre genre³⁶. » Pour reprendre ses termes, il s'agit d'instituer un lien *entre-sujets* qui dépasse la réification des femmes en tant qu'objets. Notre *corpus* d'étude privilégie les rapports Mère / Fille dans la conquête identitaire, qui se retrouve dans la totalité des aires géolinguistiques traitées.

Auteures algériennes de langue française

« Les hommes ne peuvent pas se reproduire eux-mêmes. La femme est alors la ressource pour faire des enfants certes en général, mais des fils en particulier³⁷ », cette assertion apparaît d'autant plus vraie dès lors qu'elle s'applique aux civilisations fortement marquées par le patriarcat. Dans la société arabo-musulmane, « [...] seuls les hommes comptent car ils enrichissent le patrilignage en force de travail, en combattants éventuels et en

³⁴ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, op. cit., 1943, p. 676.

³⁵ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, tome I, op. cit., 1949, p. 49.

³⁶ Luce Irigaray, *Sexes et parentés*, op. cit., 1987, p. 211.

³⁷ Françoise Héritier, « Privilège de la féminité et domination masculine », in *Esprit - L'un et l'autre sexe*, n° 273, 2001, p. 84-85.

membres siégeant dans les instances politiques. Les hommes restent dans la famille dont ils assurent la richesse, la puissance tandis que les filles “vont enrichir la maison des autres”, quittant le foyer paternel pour celui du mari [...]”³⁸. »

Dans *l'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar, outre les généalogies matrilineaires qui inscriraient les femmes dans leur propre lignée, se dresse en parallèle un autre thème—phénomène que nous retrouverons d'ailleurs chez d'autres auteures de notre *corpus* d'étude. Il s'agit de mettre en contraste les lignées féminines et l'écriture. Là aussi, le concept même d'identité est flouté, à nos yeux, par nos auteures :

En fait je cherche, comme un lait dont on m'aurait autrefois écartée, la pléthore amoureuse de la langue de ma mère. Contre la ségrégation de mon héritage, le mot plein de l'amour-au-présent me devient une parade d'hirondelle³⁹.

L'image du lait, bien entendu faisant référence au *lait maternel*, hausse la langue au féminin, car c'est bien celle de la mère qui est désignée, considéré sous l'angle de *nourriture des identités*, comme nous aurons l'occasion de le développer au cours de cette étude. La langue ancre les individus dans les lignées et, à l'instar de l'identité, elle se transmet de femmes en femmes :

Comme si, parce qu'une langue soudain en moi cognait l'autre, parce que la voix d'une femme, qui aurait pu être ma tante maternelle, venait secouer l'arbre de mon espérance obscure, ma quête muette de lumière et d'ombre basculait, exilée du rivage nourricier, orpheline⁴⁰.

Ainsi, de même qu'en ce qui concerne le corps et l'appropriation de celui-ci, la généalogie se voit transmise avant tout par la mère, la langue permettant d'inscrire les femmes dans les lignées féminines ; d'où le *leitmotiv* de la langue berbère dans l'écriture djebarienne. La langue d'expression, « paternelle », n'ancre pas la narratrice dans ses identités et devient point de résistance du texte, paradoxalement, écrit en français. Ainsi, ce n'est pas tant l'enfantement biologique qui se voit privilégié par l'auteure que le fait de faire advenir les filles dans une lignée au féminin. Aussi, la question de la maternité se traduit-elle par une esthétique qui se rapproche de la création et de l'usage de la langue :

Nous mettons au monde autre chose que des enfants, nous engendrons autre chose que des enfants : de l'amour, du désir, du langage, de l'art, du social, du politique, du religieux, etc.

³⁸ Camille Lacoste-Dujardin, *Des Mères contre les femmes. Maternité et patriarcat au Maghreb*, Paris, La Découverte, 1996, p. 70.

³⁹ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 77.

⁴⁰ Assia Djébar, *Vaste est la prison*, op. cit., 1995, p. 14.

Mais cette création nous a été interdite depuis des siècles et il faut que nous nous réappropriions cette dimension maternelle qui nous appartient en tant que femmes. La question d'avoir ou de ne pas avoir des enfants devrait toujours se poser sur fond d'un autre engendrement, d'une création d'images et de symboles⁴¹.

La rupture avec la langue se fait synonyme de la dislocation des généalogies féminines, d'où le recours à l'écriture d'une Histoire des femmes algériennes qui retrace une matrilinéarité positive et présente le *Féminin* comme un héritage transmis :

Car toujours elle se sera pensée dans la chaîne infinie des généalogies, soucieuse de transmettre legs de femmes, c'est-à-dire une parole tue, retenue, rentrée, attentive à faire terre et mémoire des mouvements de longue désirance qui habitent les gynécées. Passeuse et dans le passage, Assia Djébar l'aura toujours été, et toujours affrontée aux partages les plus tranchés⁴².

Ce legs féminin repose sur le rôle de « passeuse » que tient Assia Djébar bien sûr, mais aussi l'ensemble des femmes présentes vocalement dans son œuvre. Dans *Oran, langue morte*, elles se relaient pour faire exploser la notion d'identité figée en fragments d'histoires, collectives et individuelles, en prismes du Soi.

Dans *La Voyeuse interdite*, en parallèle du *topos* de la sexualité féminine, se dessine un thème sous-jacent, et qui explicite le drame des naissances de filles, celui de la transmission du corps féminin par la mère à sa fille. Matrices préfigurant l'avenir des femmes, les mères, en accouchant de filles, produisent l'*alius*. Et c'est bien là le drame qui sous-tend les rapports mère-fille dans *La Voyeuse interdite* :

J'aimerais me souvenir aussi de ton visage lorsque tu m'as vue pour la première fois. Ce n'est pas mes yeux que tu as regardés, non, tu as vite écarté mes jambes pour voir si un bout de chair pointait hors de mon corps à peine fait ! Le bonheur ne tient pas à grand-chose ! trois secondes pour voir et pour savoir, un coup d'œil jeté dans l'entrecuisse, un doigt pour sentir, et tu décidais par tes pleurs ou par tes cris de joie, de ma vie, de mon destin et de ma mort⁴³ !

Au contraire de ce que nous avons analysé dans l'écriture djebarienne, la transmission du sexe biologique féminin constitue une faute, pour la mère qui risque d'être répudiée, pour le père qui donne à voir un manque de virilité. Les généalogies féminines ne peuvent donc trouver une place positive, car le *Masculin*, seul, compte. La « pesante absence d'enfants

⁴¹ Luce Irigaray, *Sexe et parenté*, op. cit., 1987, p. 30.

⁴² ADPF Association pour la diffusion de la Pensée Française, *Dossier Assia Djébar* [en ligne], Paris, La Documentation française, 2006, p. 17, disponible sur storage.canalblog.com/85/42/475794/69187696.pdf (page consultée le 23 juillet 2012).

⁴³ Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, op. cit., 1991, p. 35.

mâles⁴⁴ » exacerbe la présence des trois sœurs, considérées comme des souillures, non seulement en tant que représentantes du *Féminin*, mais aussi salissures quant à la virilité du père. Les lignées féminines ne peuvent, à cet égard, qu'être source de honte et de rejet, comme s'ingénie à la verbaliser la narratrice :

[...] ma mère prépare sa revanche dans mon dos, c'est à travers moi, seule féconde de la maison, qu'elle se venge de sa naissance, de nos existences et de son sexe, [...] stupide maman, les émanations de haine remontent jusque dans ma chambre⁴⁵.

Ce roman apparaît comme marginal dans notre *corpus*, tant cette haine du *Féminin* par le *Féminin* lui-même y est exacerbée. La thématique des généalogies est nettement plus nuancée dans *Mes Mauvaises pensées*, où la narratrice se livre à une véritable introspection qui l'amène à se pencher sur les liens familiaux :

Je veux te prendre dans mes bras chère grand-mère, je veux te serrer jusqu'à l'étouffement, je veux sentir ta peau et la douceur de ton vêtement, je veux être pénétrée de ton histoire qui est la mienne, parce qu'à bien y regarder, je te ressemble⁴⁶.

Il y a pérennisation du lien féminin dans l'écriture de ce roman, et la pénétration de l'histoire familiale dans le corps-texte de la narratrice nous renvoie vers l'inscription, certes familiale, mais aussi dans le *Féminin*. Une des « mauvaises pensées » récurrentes est en lien direct avec la mère, souffrant d'asthme, dont les scènes d'étouffement apparaissent comme particulièrement frappantes. Dans une logique de renversement, la narratrice s'associe à la mère et en vient à craindre, de manière phobique, l'étouffement – qui, au demeurant, était une crainte maternelle, cette dernière souffrant d'asthme chronique. La narratrice en vient à déconstruire psychologiquement la pathologie et à en déduire qu'elle provient de l'étouffement dont faisait preuve son grand-père à l'égard de sa mère ; ce qui l'amène à chercher justice : « je pense qu'il faudrait que je tue le père de ma mère pour qu'elle respire enfin⁴⁷ », niveau corporel et signification symbolique se rejoignant dans l'écriture. En intégrant une part de l'identité de la mère, prise comme un héritage, elle inscrit une strate supplémentaire dans sa propre histoire :

⁴⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁶ Nina Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, op. cit., 2005.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 87. L'auteure souligne.

[...] il y a une écriture de l'histoire familiale, parce que ces histoires font aussi partie de moi, je suis le sujet-buvard, j'ai la mission de restituer les mouvements de chaque feuille de chaque branche de l'arbre familial.⁴⁸

Ce faisant, elle intègre les histoires individuelles et s'intègre donc à l'histoire familiale collective. L'image du buvard, que nous avons précédemment évoquée avec la *peau-buvard* de la narratrice de *Mes Mauvaises pensées*, nous renvoie bien évidemment à l'écriture, qui permet ici une pérennisation des liens familiaux. Dans *Garçon Manqué*, l'auteure reviendra sur cette inscription filiale qui (se) marque corporellement : « Je construis un mur contre les autres. Les autres. Leurs lèvres. Leurs yeux qui cherchent sur mon corps une trace de ma mère, un signe de mon père⁴⁹. » Si la généalogie tient compte dans cet exemple des deux branches familiales, nous retrouvons néanmoins la problématique de la non-maîtrise de la langue maternelle (rappelons qu'elle est née d'une mère algérienne et d'un père français).

Dans ce roman, le lien affectif avec sa mère tient lieu de généalogie à part entière, bien au-delà de toute considération biologique. Nina Bouraoui ne met pas en avant une filiation liée au sexe féminin, mais un prolongement du *Féminin* – qui se transmet de Mères en Filles :

[...] je suis le chevalier de ma mère, je réponds à ses appels au secours, je fais passer son corps avant le mien, j'ai la mémoire de ses maladies, j'ai souvent voulu être malade à sa place, j'ai souvent voulu me punir d'une faute que je n'avais pas commise ; l'écriture est aussi l'écriture du corps de ma mère, de son corps allongé à l'arrière de l'avion, un jour. Nous rentrons à Alger [...], je vais retrouver ma chambre et mon chat Moustache, je suis heureuse et ma mère étouffe dans l'avion [...]⁵⁰.

Ainsi, c'est un véritable transfert qui s'opère entre les deux femmes, donnant naissance à une identité féminine transmissible et inaliénable par le biais de l'écriture ; s'écrire elle-même revient à mettre en mots sa mère, en inscrivant finalement la notion de *Féminin*.

Auteures belges de langue française

Première femme « immortelle », Marguerite Yourcenar a brièvement évoqué, lors de son discours de réception à l'Académie française, ce qui pourrait être nommé une matrilinéarité littéraire. Il aura fallu trois cent quarante-six ans à l'Académie (créée en 1635 par le cardinal de Richelieu) pour ouvrir ses portes à une femme, bien que des auteures

⁴⁸ *Ibid.*, p. 208.

⁴⁹ Nina Bouraoui, *Garçon Manqué*, *op. cit.*, 2000, p. 19.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 30.

d'époques antérieures aient marqué non seulement leurs temps mais aussi l'histoire de la Littérature ; c'est bien en ce sens que Yourcenar rédige la première partie de son discours officiel d'entrée à l'Académie le 22 janvier 1981 :

Ce moi incertain et flottant, cette entité dont j'ai contesté moi-même l'existence, et que je ne sens vraiment délimité que par les quelques ouvrages qu'il m'est arrivé d'écrire, le voici, tel qu'il est, entouré, accompagné d'une troupe invisible de femmes qui auraient dû, peut-être, recevoir beaucoup plus tôt cet honneur, au point que je suis tentée de m'effacer pour laisser passer leurs ombres⁵¹.

Elle fera allusion à Mme de Staël, à George Sand, à Colette, aux femmes de l'Ancien Régime, tout en soulignant leur inéligibilité à cette Institution, de par son statut marital pour la première, ses frasques pour la seconde et son indépendance face à la voix masculine pour la dernière. Pourtant, la liste de noms féminins, d'auteures connues et reconnues mais aussi d'anonymes « reines des salons, et plus tôt, des ruelles », a été formalisée par l'auteure : elle se place dans une continuité d'écriture et rend hommage à ses précurseures⁵².

Nous avons fait le choix de préciser cette courte, mais néanmoins bien présente, matrilinéarité dans la littérature, bien que le début de son allocution se close sur le constat de la reconnaissance des femmes auteures par l'Académie :

On ne peut donc prétendre que dans cette société française si imprégnée d'influences féminines, l'Académie ait été particulièrement misogyne ; elle s'est simplement conformée aux usages qui volontiers plaçaient la femme sur un piédestal, mais ne permettaient pas encore de lui avancer officiellement un fauteuil⁵³.

Au niveau de son autobiographie, et plus précisément dans *Souvenirs Pieux* publié en 1974, un aspect fondamental du rapport à la maternité dans l'écriture de Marguerite Yourcenar a été relevé dans les Actes du colloque *Marguerite Yourcenar : Biographie, autobiographie* par Béatrice Didier dans sa contribution intitulée « Le récit de naissance dans l'autobiographie : *Souvenirs pieux* » :

⁵¹ Marguerite Yourcenar, *Discours de réception à l'Académie française* [en ligne], Paris, Palais de l'institut, 1981, disponible sur http://www.academie-francaise.fr/immortels/discours_reception/yourcenar.html (page consultée le 20 janvier 2012).

⁵² À titre de digression, le substantif « précurseur » ne comprend pas de féminin en langue française de France : le statut désigné étant commun aux deux sexes, la distinction grammaticale entre masculin et féminin est neutralisée, le terme étant considéré épïcène. Néanmoins, il nous a semblé que l'usage du masculin dans cette phrase était susceptible de prêter à confusion, du fait de la teneur de notre propos. C'est pourquoi nous lui préférons le terme de « précurseure » qui a été reconnu en Suisse Romande.

⁵³ Marguerite Yourcenar, *Discours de réception à l'Académie française* [en ligne], Paris, Palais de l'institut, 1981, disponible sur http://www.academie-francaise.fr/immortels/discours_reception/yourcenar.html (page consultée le 20 janvier 2012).

N'ayant pas eu d'enfants, n'ayant pas voulu en avoir, elle se trouve donc privée de cette ressource, ambiguë d'ailleurs, qui conduirait à substituer le souvenir d'un accouchement à celui d'une naissance. Elle se trouve également privée de cette autre ressource, toute aussi ambiguë et sujette à caution : le récit de mère⁵⁴.

Quel lien, donc, à la maternité se tisse-t-il pour notre auteure ? L'enfantement et le fait d'être mère apparaissent comme des caractéristiques fortes de l'écriture au féminin en cela que l'expérience spécifique issue d'une corporéité distincte biologiquement diffère de celle de l'homme. Béatrice Didier rappelle dès l'ouverture de son article que, si la mémoire peut faire également défaut aux deux sexes, les femmes seraient plus aptes à reconstruire l'expérience de leur propre naissance par le biais de l'accouchement de leur mère : la continuité assurée par l'acte de *mettre au monde* assurerait, dans cette optique, un ancrage commun, celui du corps. Marguerite Yourcenar, n'ayant jamais enfanté, fait donc appel à l'imagination et à l'imaginaire pour restituer le contexte de sa venue au monde. Ni le biais du récit porté par sa mère, morte et donc sans voix, ni celui du père, qui n'est pas appelé à ses fonctions de narration de Soi, ne viendront légitimer son autobiographie.

Pour Marguerite Yourcenar, comme nous le développons au cours de ce travail de recherche, deux venues au monde distinctes se dégagent de son œuvre autobiographique : la naissance biologique qui a correspondu à la mort de sa mère – et met donc en tension la Vie et la Mort – et celle qui nous intéresse ici, sa naissance au « monde des idées » qui se fera par le biais de l'éducation et de l'instruction données par son père. C'est en cela qu'elle se sentira rattachée à la lignée paternelle. Lors de la visite, tardive, sur les tombes de la branche maternelle, la jeune Marguerite ne parviendra pas à s'ancrer dans cette partie méconnue de la famille :

Et encore plus difficile était d'imaginer que cet Arthur de C*** de M*** et sa femme, Mathilde T***, sur lesquels j'étais moins renseignée que sur Baudelaire et sur la mère de don Juan d'Autriche, eussent pu porter en eux certains des éléments dont je suis faite⁵⁵.

Plus que les gènes biologiques, c'est la lignée littéraire qui semble constituer l'hérédité de la jeune femme. Le point de vue démiurgique qu'elle adopte en usant de la narration à la troisième personne lui permet d'englober son autobiographie dans la somme des regards qui se sont portés sur sa vie. Sa prime enfance se retrouve dans le chapitre intitulé « Accouchement », ce qui sous-entend que le point de vue adopté est bien celui de la mère, sans pourtant que l'expérience personnelle de la mise au monde ne soit présente. Cette

⁵⁴ Béatrice Didier, « Le récit de naissance dans l'autobiographie : Souvenirs pieux », in Elena Réal (dir.), *Marguerite Yourcenar : Biographie, autobiographie*, Valencia, Actes de colloque, 1986, p. 143-159.

⁵⁵ Marguerite Yourcenar, « Souvenirs Pieux », in *Essais et Mémoires, op. cit.*, 1991 [EO 1974], p. 739.

absence du vécu se trouve compensée par la réflexion autour de l'hérédité, et notamment féminine :

La moitié ? Après ce rebrassage qui fait de chacun de nous une créature unique, comment conjecturer le pourcentage de particularités morales ou physiques qui subsistaient d'eux ? Autant disséquer mes propres os pour analyser et peser les minéraux dont ils sont formés. Si, de plus, comme j'incline chaque jour davantage à le croire, ce n'est pas seulement le sperme et le sang qui font de nous ce que nous sommes, tout calcul de ce genre était faux au départ⁵⁶.

L'aspect biologique de la filiation est donc dénié par Marguerite Yourcenar qui l'attribue, fort justement, au hasard des gènes. La naissance qui prime, celle qui compte réellement dans la définition de l'individu, qu'il soit homme ou femme, consiste en celle de l'esprit et de la réflexion qui, pour sa part, doit beaucoup au déterminisme de l'environnement familial et social. De fait, Yourcenar se place plus volontiers dans la lignée du père, qui a contribué à sa *venue aux idées*.

Pourtant, on ne saurait dénier l'ancrage de Marguerite Yourcenar dans la branche maternelle de sa famille, même s'il apparaît comme douloureux et difficile. Dans sa quête des origines, la jeune fille est amenée sur les tombes de la branche maternelle ; évidemment, il serait fort naïf de croire que la rencontre avec des pierres tombales soit suffisante pour ancrer le sentiment d'appartenance :

Quoi que je fisse, je n'arrivais pas à établir un rapport entre ces gens étendus là et moi [...]. J'avais traversé Fernande ; je m'étais quelques mois nourrie de sa substance, mais je n'avais de ces faits qu'un savoir aussi froid qu'une vérité de manuel ; sa tombe ne m'attendrissait pas plus que celle d'une inconnue dont on m'eût au hasard et brièvement raconté la fin⁵⁷.

La mère biologique se voit rejetée par Marguerite Yourcenar, car « ce n'est pas seulement le sperme et le sang qui font de nous ce que nous sommes⁵⁸ », comme l'auteure le souligne quelques pages plus loin. La matrilinearité dont elle fait état la place à la fois du côté de sa mère biologique, « mère dont elle ne savait presque rien, et dont (son) père ne lui avait jamais donné l'image⁵⁹ », et de Jeanne, la nouvelle compagne de son père, car elle se considère « davantage la fille de Jeanne⁶⁰. » Pourtant, un profond sentiment d'abandon se dessine en filigrane dans la description de sa naissance :

⁵⁶ Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux*, in *Essais et Mémoires*, op. cit., 1974, p. 739.

⁵⁷ Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux*, op. cit., 1974, p. 57.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux*, in *Essais et Mémoires*, op. cit., 1974, p. 735.

⁶⁰ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'éternité*, op. cit., 1988, p. 304.

Sur ses trente et un ans et quatre mois d'existence, je n'avais occupé la pensée de ma mère qu'un peu plus de huit mois tout au plus : j'avais été d'abord pour elle une incertitude, puis un espoir, une appréhension, une crainte ; pendant quelques heures, un tourment. Durant les jours qui suivirent ma naissance, elle dut parfois éprouver à mon égard un sentiment de tendresse, d'étonnement, de fierté peut-être, mêlé au soulagement d'être ou de se croire sortie de cette dangereuse aventure, quand Madame Azélie lui présentait la nouvelle-née pomponnée de frais⁶¹.

Ainsi, l'auteure, une fois adulte, s'attache à reconstruire grâce à la littérature la matrilinéarité dont elle est issue et qui a contribué à façonner sa propre histoire : « [...] mon présent effort pour ressaisir et raconter son histoire m'emplit à son égard d'une sympathie que jusqu'ici je n'avais pas⁶². » En ce sens, elle privilégie les liens humains qui se sont tissés entre Jeanne et la fillette qu'elle a été ; jamais Jeanne ne sera envisagée sous l'angle d'une *mère de substitution*, elle sera mère à part entière.

L'univers exclusivement *féminin* de Jacqueline Harpman dans *Moi qui n'ai pas connu les hommes* entraîne paradoxalement un effacement des généalogies :

Elle [une prisonnière] était l'héritière d'une tradition dont je n'avais pas fait partie : quand l'aînée demande une réponse à la cadette, la cadette la donne. Jamais elle n'avait mis cela en doute, mais moi, grandie dans la cave, je n'avais pas raison de m'y soumettre⁶³.

Hélène Cixous attache une importance particulière au vécu féminin qui, du fait de l'expérience corporelle de la maternité, serait enclin à « une subjectivité se divisant sans regret⁶⁴ » ; c'est-à-dire à une vie qui recouvrirait et inclurait plusieurs facettes, parfois antagonistes ; or, la jeune narratrice se trouve coupée de sa propre histoire et ne peut donc s'envisager que tronquée ou amputée d'une part d'elle-même. L'univers féminin de *Moi qui n'ai pas connu les hommes* n'est pas sans rappeler les *Konzentrationslager* tristement célèbres : perte de repères, identités floues et presque désincarnées, enfermement, etc. Harpman donne à voir un monde quasiment beckettien où le sens fait défaut, en cela elle renvoie ses lecteurs vers une réflexion sur le Monde et plus encore sur la condition féminine.

Les perspectives d'une *écriture de l'intérieur* du *Féminin* et de l'expérience féminine entraînent une remise en cause de la langue elle-même. En effet, cette dernière constitue une pierre d'achoppement dans une expression de Soi au *Féminin* : construction patriarcale, elle n'en demeure pas moins vécue comme « naturelle » par les locuteurs et les locutrices. Elle

⁶¹ Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux*, op. cit., 1974, p. 55-56.

⁶² *Ibid.*, p. 56.

⁶³ Jacqueline Harpman, *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, op. cit., 1995, p. 28.

⁶⁴ Hélène Cixous, Catherine Clément, *La Jeune née*, Paris, 10/18, 1975, p. 167.

véhicule de manière latente et intrinsèque des valeurs et un système de hiérarchisation selon le sexe, ce qui a amené les linguistes et les féministes différentialistes à analyser l'usage de la langue. À titre illustratif, citons Hélène Cixous qui a repris la terminologie élaborée par Roland Barthes dans « Écrivains et écrivains » en 1960. Le critique pose dès l'introduction une distinction entre l'usage transitif et intransitif du verbe *écrire*, marquant par-là même une différenciation au niveau de la finalité : « L'écrivain accomplit une fonction, l'écrivain une activité, voilà ce que la grammaire nous apprend déjà, elle qui oppose justement le substantif de l'un au verbe (transitif) de l'autre⁶⁵. » Hélène Cixous reprend ces termes pour distinguer l'écrivaine de l'écrivante, pour qui – en empruntant la terminologie de Roland Barthes – *la parole ne constitue pas un faire* :

La facture [des écrivantes] ne se distingue en rien de l'écriture masculine, et qui soit occulte la femme, soit reproduit les représentations classiques de la femme (sensible – intuitive – rêveuse, etc.)⁶⁶.

Cette catégorie regroupe donc les auteures de textes engagés et celles qui reproduisent la division patriarcale des sexes. Dans *Orlanda*, comme nous l'avons évoqué, la mère se fait la garante des normes et des valeurs sociales. Madame Berger mère cherche à transmettre l'ensemble des « codes » traditionnellement attribués au *Féminin*, et en premier lieu en ce qui concerne la maternité :

Bref, une vie qui allait bien, à condition de ne jamais laisser les grands pas la porter vers les souterrains secrets ni le rire puissant résonner dans les couloirs fermés de la mémoire. Elle ne se maria pas, quoiqu'elle fût de ces femmes que les hommes veulent toujours épouser, c'est le seul point où elle s'opposait aux désirs de sa mère, qui n'y comprenait rien.
- Enfin, tu ne veux donc pas avoir des enfants⁶⁷ ?

Ainsi, Aline a accepté de capituler sur la quasi-totalité des points où sa mère exigeait un comportement préétabli ; seul bastion qui subsiste, sa vie amoureuse et génésique. La maternité semble constituer un point de résistance car elle symbolise le passage du statut de Fille à celui de Mère, comme nous l'avons détaillé *supra* (p. 358).

Auteures québécoises de langue française

Luce Irigaray, dans *Sexes et genres à travers les langues* (1990), relève l'absence de généalogie féminine qui ne permet pas d'identification à une filiation par les femmes, comme

⁶⁵ Roland Barthes, « Écrivains et écrivains », in *Essais critiques*, Paris, Gallimard, 1960, p. 148.

⁶⁶ Hélène Cixous, Catherine Clément, *La Jeune née*, op. cit., 1975, p. 42.

⁶⁷ Jacqueline Harpman, *Orlanda*, op. cit., 1996, p. 169.

nous l'avons évoqué en introduction de ce chapitre. Appartenant à des lignées patrilinéaires, où les hommes demeurent donc dans le rôle de *pater familias*, les femmes n'apparaissent pas réellement dans le concept de famille. La circonscription de l'identité passe en premier lieu par une inscription des femmes dans une matrilinéarité qui leur soit propre. Au contraire de la norme en vigueur dans les sociétés patriarcales, nos auteures s'attachent à recréer une *généalogie féminine* qui rende à leurs personnages féminins une identité sociale à part entière. On quitte cette optique de quête de l'identité pour entrer dans le domaine de la conquête identitaire – phénomène d'autant plus prégnant qu'Anne Hébert dépeint des univers où le *Féminin* tient du « fascinant » pour les personnages masculins.

Dans ces univers masculins dévirilisés et brutaux – les hommes n'en demeurent pas moins « dangereux » car ils ont la main mise sur la condition féminine –, l'auteure s'attache à placer ses héroïnes dans un « inventaire » de noms féminins qui paraît sans fin, partant des premières femmes « dont on n'a même pas gardé le nom et que l'histoire a fait disparaître⁶⁸. » Le roman *Les Enfants du sabbat* fait montre d'un traitement similaire, mais plus violent en cela qu'il ancre la jeune femme dans une lignée de sorcières, car « tout le monde sait que la sorcellerie est héréditaire⁶⁹ » :

La voix de sœur Julie persiste [...], entonne la longue nomenclature de son étrange généalogie.

- Julie de la Trinité engendrée par Philomène Labrosse, d'une part...

- Félicité Normandin (dite la Joie) engendrée, d'une part, par Malvina Thiboutôt, engendrée, d'une part, par Hortense Pruneau, engendrée, d'une part, par Marie-Flavie Boucher, engendrée, d'une part, par Céleste Paradis (dite la Folle), engendrée d'une part, par Ludvine Robitaille [...], engendrée d'une part, par Barbe Hallé, née vers 1645, à La Coudray, en Beauce, France (son mari n'a jamais pu « ménager » avec elle parce qu'elle était une sorcière), d'une part et d'autre part...

- J'ai le tournis, pense l'abbé⁷⁰.

Cette généalogie, dressée à la manière des ascendances bibliques et des litanies des Saints, place Julie dans une longue matrilinéarité dans laquelle les hommes apparaissent en filigrane. En parallèle, les lignées « diaboliques » trouvent elles aussi un traitement particulièrement frappant :

Toute une lignée de femmes aux yeux vipérins, venues des vieux pays, débarquées, il y a trois cents ans, avec leurs pouvoirs et leurs sorts en guise de bagages, s'accouplant avec le diable, de génération en génération, du moins choisissant avec soin l'homme qui lui ressemble le

⁶⁸ Anne Hébert, *Le Premier jardin*, op. cit., 1988, p. 45.

⁶⁹ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, op. cit., 1975, p. 103.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 180.

plus, de barbe rousse ou noire, d'esprit maléfique et de corps lubrique, le reconnaissant, le moment venu, entre tous les hommes, à des lieues à la ronde⁷¹.

S'opposent donc deux lignées distinctes qui nous laissent entrevoir, d'une part des lignées exclusivement féminines, valorisées par l'auteure et qui permettent l'inscription du *Féminin*, et de l'autre une lignée strictement masculine où seule importe le *reproducteur* à la tête de la filiation.

La fuite hors de la condition féminine ne semble, ainsi, pouvoir se faire qu'au travers d'une filiation Mère-Fille qui dépasse la simple relation biologique et génétique. Filiation qui se doit de faire émerger la fille, comme le souligne Julie en évoquant sa mère : « il faut que je croisse et que ma mère diminue⁷² », ce à quoi elle ajoutera d'ailleurs que « bientôt deux sorcières dans la maison, ce sera trop. La plus vieille doit disparaître⁷³. » Néanmoins, la maternité est revendiquée comme trait fondateur du *Féminin* chez Hébert, il ne peut donc être question de nier les traits traditionnels pour parvenir à une position neutre, mais bien de fonder une place sociale particulière :

La Dame du plus précieux sang, c'est moi ! crie sœur Julie. Elle est assise sur le bord de son lit. Jambes ouvertes, ruisselantes de sang. Elle tient un nouveau-né dans ses bras, le lèche et lui souffle dans la bouche. Elle triomphe [...] Et nous voici avec un bébé sur les bras, nous, les Dames du Précieux-Sang ! Le scandale appelle le scandale. Bientôt nous serons dépendantes des mêmes lois que sœur Julie. Une seule réalité démente pour tous⁷⁴.

Ce « précieux sang » est détourné ici de sa dimension biblique – le sang du Christ, masculin, synonyme de vie lors de l'eucharistie – pour devenir une allusion aux menstrues féminines. Ainsi, apparaît le corps physique dans un lieu où il est nié, banni et source de honte. Le cri de Julie est le rappel violent du corps féminin, privé d'existence sociale. À tel point que le triomphe du corps sera taxé de « réalité démente » par les religieuses : il n'est en aucun cas envisageable que la maternité soit permise dans cet univers religieux asexué régi par les lois masculines. Anne Hébert dévoie les lois patriarcales religieuses en détournant les prières traditionnelles « Vous êtes bénie entre toutes les femmes [...]. Pleine de grâces, le démon est avec vous⁷⁵ », ce qui amène à envisager une conception qui ne soit que le fait du *Féminin* : « Mon enfant n'a pas de père. Il est à moi, à moi seule. J'ai ce pouvoir⁷⁶ », s'exclamera Julie. L'image de la Vierge apparaît renversée : si Marie a mis au monde le Fils

⁷¹ *Ibid.*, p. 92.

⁷² *Ibid.*, p. 106.

⁷³ *Ibid.*, p. 110.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 185.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 134.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 176.

de Dieu, par voie de conséquence Julie a engendré le Fils du Démon ; bien que ce parallèle échappe à ses consoeurs :

Mon Dieu, quel miracle est-ce là ? Quel rêve ! Pourquoi sœur Julie ? Pourquoi pas moi ? [...] Cet enfant, elle l'a fait toute seule, sans le secours d'aucun homme⁷⁷.

La tension entre la quête d'une identité féminine magnifiée et la honte liée au fait d'être née femme se retrouve dans cet épisode tragique. La mise en place d'une lignée féminine dans les romans hébertiens dépasse la traditionnelle *matrilinéarité de la Faute*, pour la renverser positivement :

Un jour, notre mère Ève s'est embarquée sur un grand voilier, traversant l'océan, durant de longs mois, pour venir vers nous qui n'existions pas encore, pour nous sortir du néant et de l'odeur de la terre en friche. Tour à tour blonde, brune ou rousse, riant et pleurant à la fois, c'est elle, notre mère, enfantant à cœur de vie, mélangée avec les saisons, avec la terre et le fumier, avec la neige et le gel, la peur et le courage, ses mains rêches nous passent sur la face, nous râpent les joues, et nous sommes ses enfants⁷⁸.

Bien évidemment, l'allusion au navire renvoie explicitement aux bateaux qui amenaient leurs futures épouses aux premiers colons du Canada. L'auteure poursuit son plaidoyer pour une reconnaissance des lignées féminines en attribuant le sens de la vie à un *Féminin* archétypal, bâti par les femmes et pour les femmes : « L'idée de la bonté maternelle absolue, comme ça, au bout du monde, et l'on part à sa rencontre, on oriente sa vie dans sa direction, n'importe qui, n'importe où, n'importe comment, tant l'espoir et le désir sont forts, tous tant que nous sommes, comme quelqu'un qui serait sans regard véritable, orphelin sans feu ni lieu [...] ⁷⁹. »

Ainsi, les représentations des personnages féminins ne mettent en scène ni Mères, ni Prostituées, les héroïnes des romans portent en elles les deux extrêmes antagonistes ; et c'est justement dans ce mélange des deux catégories que se dessine l'affranchissement d'une identité au féminin. De plus, en conciliant le *Féminin* et le *Masculin*, les auteures déconstruisent les stéréotypes. Comme nous l'avons vu lors de l'étude de la dualité fondatrice entre Mère et Prostituée rendue inopérante en ce qui concerne la construction des identités féminines par les femmes elles-mêmes, le rôle maternel apparaît profondément valorisé dans l'écriture royenne par le motif de la « Mère Courage », aimante et positive. Fort de ce constat,

⁷⁷ *Ibid.*, p. 183.

⁷⁸ Anne Hébert, *Le Premier jardin*, *op. cit.*, 1988, p. 100.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 101.

la question de la transmission du rôle de Mère se pose dans le couple « Mère / fille » : de quelle manière la passation héréditaire du *Féminin* se développe-t-elle dans l'écriture de Gabrielle Roy ?

Le lien ambigu qui lie mère et fille repose sur un double mouvement d'identification et de différenciation. Se demander comment se construit le *Féminin* revient à se poser la question de l'identification de la petite fille à sa mère. Lacan désigne la nature du lien maternel lors de la différenciation de la fille (puberté, accès à la sexualité) sous le terme de « ravage ». La connotation établit d'emblée l'attachement et la violence qui vont présider à cette phase de développement psychologique ; il s'agit pour la fillette de se dégager de l'image *écrasante et dépossédante* de la mère pour accéder à une identité propre. Contrairement à Sigmund Freud, Jacques Lacan met l'accent sur les difficultés psychiques liées à la découverte de sa « castration » amèneront l'enfant-fille à se tourner vers le père pour obtenir l'attribut phallique :

À ce titre, l'élucubration freudienne du complexe d'Œdipe, qui y fait la femme poisson dans l'eau, de ce que la castration soit chez elle de départ (Freud *dixit*), contraste douloureusement avec le fait du ravage qu'est chez la femme, pour la plupart, le rapport à sa mère, d'où elle semble bien attendre comme femme plus de subsistance que de son père, - ce qui ne va pas avec lui étant second, dans ce ravage⁸⁰.

En reconsidérant la position freudienne élaborée en 1931, Lacan ouvre la voie vers la primauté du lien Mère-Fille dans la construction identitaire féminine, dont la rupture pour se tourner vers le Père représente plus qu'un simple renoncement.

Les personnages royens marquent assez nettement cette douloureuse situation : les filles cherchent à se distinguer des mères par le refus d'un corps maternel. La maigreur presque enfantine de Nina dans *La Montagne secrète* marque les stratégies d'évitement de la maternité, donc de la Mère, pour la fillette. Le corps efflanqué répond négativement au corps maternel : en refusant les attributs de la maternité, les jeunes filles nient leur appartenance à une lignée féminine. Cela n'est pas sans rappeler l'anorexie telle qu'elle est théorisée par la psychanalyse qui l'attribue à un rapport Mère-Fille malaisé. Or, en éloignant l'appétit, les jeunes filles se placent hors de l'appétit sexuel, le leur et celui des hommes. En parallèle, le *Masculin* est dépeint comme l'instance du pouvoir et de la liberté.

Évoquée lors du traitement du corps féminin, la maternité trouve ici son prolongement positif car elle y dépasse le rôle social patriarcal de Mère, *i.e.* la « mère traditionnelle au foyer

⁸⁰ Jacques Lacan, *L'Étourdit*, Paris, Seuil, Scilicet, n° 4, 1973, p. 21.

est privée [...] d'une identité personnelle ; sans accès direct à la sphère sociale, coupée du politique et de l'économique, elle n'est plus que "maman", "la mère"⁸¹. » L'esthétique royenne met en exergue les corps maternels dont les attributs renvoient à des représentations primitives du *Féminin*. Comment ne pas y penser en lisant les descriptions de Gabrielle Roy aux statuettes préhistoriques ? « Cette propension du corps est signe de fertilité transformant les corps en "corps-berceaux" dont la circularité les rattache à la maternité⁸². » Ainsi, si la maternité est bien un *leitmotiv* de l'œuvre royenne, les corps maternels se font le reflet de l'aliénation qu'elle implique : les corps des mères n'ont aucune existence propre hors de celui de la conception. Corps-pour-autrui, ils ne s'appartiennent plus et entrent dans une logique d'appartenance, non pas au *Masculin*, mais aux enfants. Luzina de *La Petite poule d'eau* n'a d'autre raison d'être que celle d'élever sa (nombreuse) progéniture, ce qui amènera, entre autres, sa fille à refuser ce destin tracé et à chercher une identité autre.

La maternité est donc, certes, une voix de libération et d'émancipation pour une femme, comme le corrobore l'absence de personnages masculins dans la famille de Luzina ; néanmoins, le corps féminin en paie un lourd tribut. Hypertrophié et déformé par des maternités nombreuses, le corps féminin inscrit les stigmates de la maternité jusque dans la chair. Lori de Saint-Martin, qui est l'auteure de très belles études portant sur l'ensemble de l'œuvre royenne, souligne que :

Le plus remarquable [...] c'est la fluidité des rôles mère fille, les jeux de miroir constants. Le va-et-vient entre mère et fille marque les textes, du point de vue aussi bien formel que thématique⁸³.

La proximité dépeinte entre mère et fille dans *La Petite poule d'eau* inscrit une matrilinéarité dans l'histoire et permet une valorisation des généalogies féminines par le biais de la langue. Les rapports Mère / Fille deviennent centraux dans la construction identitaire avec ses « frontières mobiles du moi féminin⁸⁴ », comme le rappelle Nancy Chodorow, car ils permettent de dépasser les rôles d'objets de désir ou encore de victimes, tels que nous les avons évoqués au début de cette sous-partie, pour construire les identités individuelles sur la

⁸¹ Lori Saint-Martin, *Le Nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Éditions Nota bene, 1999, p. 12-13.

⁸² Marie-Pierre Andron, *L'Imaginaire du corps amoureux. Lectures de Gabrielle Roy*, Paris, L'Harmattan, « Critiques Littéraires », 2002, p. 30.

⁸³ Lori Saint-Martin, « Structures maternelles, structures textuelles dans les écrits autobiographiques de Gabrielle Roy », in Claude Romney, Estelle Dansereau (dirs), *Portes de communications : études discursives et stylistiques de l'œuvre de Gabrielle Roy*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, p. 1995, p. 30.

⁸⁴ Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering : Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, University of California Press, 1978.

base d'agréats d'identités autres – celle de la mère y tenant, cela va de soi, un statut privilégié. Il ne s'agit bien entendu pas pour l'auteure de s'attaquer aux fiches d'état civil, mais de transcrire le *Féminin* dans sa propre Histoire, « il n'y a pas un sujet qui pose devant lui un objet, il y a une sorte de va-et-vient continu, du corps de l'autre à son corps⁸⁵. » Le thème de la maternité permet de joindre le biologique, qui reste, ne l'oublions pas, une source d'oppression, et l'aspect philosophique. Le « parler-femme⁸⁶ » théorisé par Luce Irigaray offre une possibilité de réappropriation des lignées. Sœur Julie se lance dans une diatribe dans laquelle son ancrage dans une lignée apparaît comme central. Si l'univers du couvent dénie toute place à la maternité, condamnant les femmes comme les hommes à la stérilité sacerdotale, cette dernière demeure un sujet de préoccupation pour la jeune femme, née dans une famille de sorciers où le fait de *donner la vie* est valorisé et valorisant :

Prisonnière dans un couvent, j'enfanterai par magie. Lorsqu'il sera né, je ferai dormir mon fils entre mes cuisses, jusqu'à ce qu'il soit mûr et devienne un homme. [...] Moi, moi, Julie Labrosse, je ferai cela. Je serai mère et grande-mère, maîtresse et sorcière, je retrouverai la loi la plus profonde gravée dans mes os. J'oublierai ce couvent de si pauvre magie, toute l'Église souffreteuse [...]. En dépit des consignes de silence, rigoureusement respectées par les sœurs surveillantes, tout le monde est au courant de ce qui se passe. Sœur Julie, quoiqu'enfermée, émet des ondes qui se propagent dans toute la maison. Elle est le centre de la vie et existe si fortement, parmi les mortes-vivantes, que cela devient intolérable. Elle proclame qu'elle est enceinte et va vivre cela dans le bruit et la fureur, jusqu'à la fin⁸⁷.

Delphine de *Est-ce que je te dérange ?*⁸⁸ se lance à la poursuite du père, déjà marié, de son enfant à naître : « C'est lui le premier, Patrick Chemin, représentant en articles de pêche, c'est lui que je dois épouser, lui, lui le premier, c'est une obligation que j'ai⁸⁹ ». C'est un devoir social et moral qui sous-tend cette recherche du père / géniteur, l'imaginaire paternel étant garant de l'identité féminine. Mais Delphine n'accèdera pas à la maternité, sa grossesse se révélant être névrotique :

Elle se tait sur son lit d'hôpital. Elle est complètement muette. Immobile comme une pierre. Plate comme une limande. Un poisson mort. Il ne se passe plus rien, ni dans son ventre ni dans son cœur. Elle est crevée. On l'a dépouillée de sa grosseur. La voici réduite à sa forme vide.

⁸⁵ Luce Irigaray, *Le Corps à corps avec la mère*, Montréal, Pleine lune, 1981, p. 49.

⁸⁶ La question de la définition d'un parler-femme sous-tend l'œuvre critique irigarayenne ; il s'agit pour la philosophe d'identifier le discours masculin qui entoure les femmes, et « maintient, entre autres, la coupure entre le sensible et l'intelligible, et donc la soumission, la subordination, l'exploitation du "féminin" » (*Ce sexe qui n'en est pas un*, op. cit., 1977, p. 77), pour l'investir avec le *Féminin*.

⁸⁷ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, op. cit., 1975, p. 175.

⁸⁸ Paru en 1998, ce roman s'intitulait initialement *Une Mort naturelle* ; ce premier titre est, à lui, seul subversif car il fait du décès prématuré de Delphine, dû à l'indifférence masculine, un dégât collatéral, une victime négligeable, d'un patriarcat « naturel ».

⁸⁹ Anne Hébert, *Est-ce que je te dérange ?*, Paris, Seuil, « Points », 1998, p. 60.

Mince et étroite. Le fruit imaginaire a été jeté dans l'air nu, mélangé à la nudité de l'air, aspiré par l'air nu, réduit en poussière et poudre d'eau⁹⁰.

Cet accouchement du rien clôt tragiquement la quête identitaire de la jeune femme ; dès lors considérée comme folle, elle se laissera mourir. Il en va de même dans *Le Premier jardin* qui apparaît comme un roman de l'entre-deux identitaire : en tension entre identité personnelle en construction et identité sociale contrainte, ce roman repose dans son ensemble sur l'errance de Flora Fontanges. Refusant le déclin de son statut « respectable », chèrement acquis grâce à son adoption par un couple bourgeois, elle explore son identité par le biais de son métier d'actrice dramatique, l'incarnation d'héroïnes tragiques issues de la littérature classique lui permettant l'exploration et la démultiplication de l'identité personnelle sans toutefois enfreindre les normes sociales. Dans le roman antérieur, *Le Premier jardin*, les thèmes bibliques sont éminemment présents. Ève, « mère de l'humanité », apparaît à la suite d'une liste de prénoms féminins :

En réalité, c'est d'elle seule qu'il s'agit, la reine aux mille noms, la première fleur, la première racine, Ève en personne (non plus seulement incarnée par Marie Rollet, épouse de Louis Hébert), mais fragmentée en mille frais visages, Ève dans toute sa verdeur multipliée, son ventre fécond, sa pauvreté intégrale, dotée par le Roi de France pour fonder un pays, et qu'on exhume et sort des entrailles de la terre⁹¹.

L'auteure met en avant une matrilinearité à partir de la première figure féminine. Les femmes s'inscrivent donc dans une lignée qui leur est propre et qui leur assure une identité sociale et personnelle ; Luce Irigaray, dans *Sexe et genre*, a évoqué cette absence de lignée légitimant la place des femmes. Les « fils d'Adam » sont seuls dépositaires du nom et de la lignée, ce qui exclut dans un même mouvement la moitié de l'humanité. Ici, c'est le *Féminin* en la figure biblique d'Ève qui éclate et se multiplie : cette fragmentation apparaît comme un mouvement paradoxalement réunificateur. Cette ancêtre commune, première femme de l'espèce humaine, crée une matrilinearité positive et fondatrice d'identité. Ce faisant, l'auteure retravaille le mythe biblique sous un jour mélioratif. Dans cette optique, l'identité des personnages féminins échappe à la fixation due à la tradition : Ève n'est plus réduite à être celle par qui la Chute a eu lieu mais elle est avant tout la Mère de l'humanité, l'accent se porte sur ses éléments positifs.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 91.

⁹¹ Anne Hébert, *Le Premier jardin*, *op. cit.*, 1988, p. 99.

Comme nous l'avons précisé lors de l'introduction à « L'inscription idéologique des femmes », *La Montagne secrète* de Gabrielle Roy a longtemps été considérée comme un roman dont les préoccupations féministes étaient absentes. Pourtant, il apparaît que la quête d'absolu du peintre, la « Montagne » prise dans le sens de concept philosophique, « dissimule celle de la mère précœdipienne, de la mère non aliénée par la culture⁹². » Ainsi, l'absence de cellules familiales, et par là-même de Mères – figures chères à l'auteure québécoise – se fait révélatrice d'un phénomène proche du refoulement freudien.

Auteures suisses de langue française

Un même refus d'une identité unique et figée sous-tend l'écriture de l'œuvre rivazienne. Le personnage de Christine dans *Jette ton pain* est pluriel : dans la tension qui s'établit entre rétention (du passé) et protention (du futur), son identité est fluctuante. La matrilinearité constitue donc une pierre d'achoppement du *Féminin* dans l'écriture rivazienne qui rend compte des difficultés inhérentes au rapport Mère / Fille, et de la nécessité d'une incorporation du *Féminin*, comme l'illustre merveilleusement cette réplique de Jeanne dans *La Paix des ruches* (1947) :

Et je m'étais pourtant juré de ne jamais épouser une telle sorte d'homme. C'est hallucinant, il me semble parfois que je ne suis pas moi, mais ma tante, ma mère, ma grand-mère, et que c'est leur vie que je commence à revivre⁹³...

Le rapport de Christine à sa mère se fait d'autant plus difficile que cette dernière est en train de mourir, lui renvoyant ainsi son propre avenir, sans qu'elle ne puisse y raccrocher son passé : « Le visage maternel, ce visage souffrant qu'elle a peine à reconnaître tant s'en sont effacées depuis deux ou trois ans les marques aimées de son identité se tend anxieusement vers elle [...] »⁹⁴.

Cette difficile relation entre les deux femmes, et le fait que Christine recule face à la confrontation, ne doit pas nous faire perdre de vue le rôle positif que Madame Grave tient dans la vie de sa fille. L'esthétique rivazienne nous semble receler une grande sensibilité humaine, tant elle inscrit dans le texte toute la complexité des rapports humains :

⁹² Sylvie Lamarre, « Le Secret de *La Montagne secrète* : une quête de la mère », in *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 8, n° 2, 1996, p. 181.

⁹³ Alice Rivaz, *La Paix des ruches*, Montreux, L'âge d'homme, 1984 [EO 1947], p. 117.

⁹⁴ Alice Rivaz, *Jette ton pain*, op. cit., 1979, p. 23.

Que reprocher à sa mère ? Rien hormis cet amour dévorant qui l'a toujours empêchée d'être elle-même, qui l'entraîne encore aujourd'hui, presque malgré elle, à respecter toutes les volontés maternelles, même les plus absurdes, à toujours renoncer à ses propres desseins pour répondre à cette affection⁹⁵.

Il serait donc erroné de n'envisager le rôle maternel que sous le seul angle de la Mère patriarcale, au contraire, Madame Grave tient un rôle nettement plus ambigu, car elle s'occupe réellement de sa fille et se préoccupe de son bien-être. Roger-Louis Junod souligne d'ailleurs que « Madame Grave aime Christine et Christine aime sa mère comme cela ne se voit que chez Corneille, chez Racine. Il y a dans la passion unissant les deux héroïnes la plus entière réciprocité. Qu'elles souffrent l'une par l'autre attise leur amour. Elles se sont choisies l'une l'autre dès l'origine⁹⁶. » Effectivement, comment ne pas concevoir le comportement démissionnaire, certes teinté de bons sentiments, de Christine comme une lâcheté ? Forme d'égoïsme qui la poursuivra et la rongera par la suite :

Qu'est-ce que huit années en regard de cette seule minute où elle n'a pas su préserver sa mère du désespoir, parce que ce désespoir servait son projet de trouver une solution à leurs difficultés⁹⁷ ?

La culpabilité se pose comme moteur dès l'ouverture du roman : « Mon Dieu ! Fait-elle vraiment ce qu'elle peut pour sa mère ? A-t-elle vraiment fait jusqu'ici tout ce qu'elle a pu⁹⁸ ? » Dans la continuité de la vision rivazienne de la vieillesse⁹⁹, Christine, de *Jette ton pain*, nous paraît emblématique du rapport Mère / Fille. Voyant, avec crainte, la mort prochaine de sa mère se rapprocher, elle finira par s'y identifier en renonçant à envisager le lien maternel comme une avancée vers la mort tout en y intégrant sa propre fin : « Corps d'enfants, de vieilles, comme celui de sa mère, comme le sien, mais oui, Christine, le tien aussi est devenu vieux et deviendra plus vieux encore »¹⁰⁰. Nous envisageons cette acceptation comme hautement libératoire, car elle n'est plus mortifère, bien au contraire elle participe en plein à la conquête des identités. Ainsi, en acceptant d'être l'*alius* de sa mère, de s'inscrire dans une lignée féminine, Christine incorpore littéralement son identité de femme ; en se « confondant » avec la vieille femme, elle accepte la notion de *Féminin* pluriel.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 104.

⁹⁶ Roger-Louis Junod, *Alice Rivaz*, Fribourg (Suisse), Éditions universitaires Fribourg Suisse, 1980, p. 75, cité dans Claire-Lise Tondeur, « Recherche identitaire, relation Mère / Fille, écriture et libération : *Jette ton pain* d'Alice Rivaz », in *Cincinnati Romance Review*, vol. 17, 1998, p. 159.

⁹⁷ Alice Rivaz, *Jette ton pain*, *op. cit.*, 1979, p. 187.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁹⁹ Il est intéressant de relever, comme le fait Maria Clara Ferreira dans sa thèse de Doctorat portant sur *Les personnages féminins dans les romans d'Alice Rivaz* (2005), que l'auteure avait pensé originellement intituler ce roman, *Le cœur des Nuits* ou *Les vieilles Femmes* ou *l'amour de la vie*.

¹⁰⁰ Alice Rivaz, *Jette ton pain*, *op. cit.*, 1979, p. 29.

Du côté du roman *Le Creux de la vague*, le désir de maternité d'Hélène nous a paru tout à fait porteur de nouvelles identités féminines, car la protagoniste finira, après de nombreuses interrogations, par décider d'enfanter hors du cadre traditionnel du patriarcat, ce qui fera dire à Françoise Fornerod : « [...] avec Hélène Blum, Alice Rivaz osera faire rêver une femme célibataire à la maternité comme moyen d'échapper au néant¹⁰¹ ». Le personnage d'Hélène, hantée par son désir de maternité, en vient à délier les rapports amoureux de la procréation :

Et heureusement – pourquoi heureusement ? – qu'un long attachement sentimental autant que physique l'avait fixée pendant près de dix ans à un Chateney, car sans cette circonstance, de quoi n'eût-elle pas été capable¹⁰²...

Face à Hélène se place en miroir le personnage de Nelly, (mal) mariée à Marc Chateney pour qui leur mariage reviendra à « vivre comme en pension chez une femme difficile, belle, incompréhensible et exigeante, qui voulait bien tolérer la présence d'un mari auprès d'elle¹⁰³. » S'il l'a aimée pour sa voix de chanteuse et son physique « de déesse ou de courtisane de la Renaissance¹⁰⁴ » et se montre profondément épris de sa femme, elle finira par se rebeller face à cette réification et par le rejeter totalement. La dernière partie du roman s'attache aux bilans, négatifs, qu'elle dresse de son existence, notamment au sujet de la maternité :

Ce qui arrivait à tant de bourgeons, de plantes, d'animaux, de femmes, lui serait probablement épargné, ce dont elle n'avait pas lieu de se réjouir, car là aussi il lui semblait avoir été mise hors du jeu¹⁰⁵.

Il convient de ne pas ramener cette notion d'« incomplétude » éprouvée par Nelly à une vision essentialiste qui cantonnerait les femmes aux rôles de « matrices ». Alice Rivaz fait de ce *topos* un élément identitaire fort, en cela qu'il permet une réalisation positive de l'identité de Mère, et non pas un aboutissement du destin biologique des femmes. Hélène tout comme Nelly bâtissent leurs identités par rapport à l'absence de maternité, qui devient moteur de décisions et d'actions. Là aussi, ce n'est pas l'aspect biologique qui fait l'objet de l'écriture de l'auteure, mais bien la valorisation d'une maternité *féminine*.

¹⁰¹ Françoise Fornerod, *Alice Rivaz. Pêcheuse et bergère de mots*, Genève, Zoe, 1998, p. 68

¹⁰² Alice Rivaz, *Le Creux de la vague*, op. cit., 1967, p. 293.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 221.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 225.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 319.

L'ouvrage de Clarissa Pinkola Estés, *Femmes qui courent avec les loups. Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage* (1992) s'attache à l'étude de ce mythe de « la femme sauvage » et à articuler sa formation dans la psyché :

Chaque femme porte en elle une force naturelle riche de dons créateurs, de bons instincts et d'un savoir immémorial. Chaque femme a en elle la Femme Sauvage. Mais la Femme Sauvage, comme la nature sauvage, est victime de la civilisation. La société, la culture la traquent, la capturent, la musellent, afin qu'elle entre dans le moule réducteur des rôles qui lui sont assignés et ne puisse entendre la voix généreuse issue de son âme profonde¹⁰⁶.

Faisant clairement un parallèle entre l'*animus* masculin, théorisé par Carl Gustav Jung, et cette forme de l'*anima* qui serait à même de libérer les femmes d'un système patriarcal, l'auteure critique tend à replacer les femmes dans un rôle créateur mélioratif :

[...] l'*animus* est aussi un être créateur, une matrice, non pas dans le sens de la créativité masculine, mais dans le sens qu'il crée quelque chose que l'on pourrait appeler un *logos spermatikos* – un verbe fécondant. De même que l'homme laisse sourdre son œuvre, telle une créature dans sa totalité, à partir de son monde intérieur féminin, de même le monde intérieur masculin de la femme apporte des germes créateurs qui sont en état de faire fructifier le côté féminin de l'homme. C'est là l'origine de la « femme inspiratrice » qui, si elle est mal formée, recèle aussi en elle la possibilité de devenir la pire des viragos¹⁰⁷...

Ainsi, la femme sauvage est celle qui accepte sa part de « masculinité », ce qui s'inscrit clairement dans une optique anti-essentialiste : l'identité ne saurait être réduite à une simple donnée biologique. L'héroïne de Corinna Bille s'émancipe, comme cela est le cas dans nombre d'œuvres du *corpus*, par un acte violent et définitif : après avoir assassiné son premier mari qui la maltraitait, « je l'ai tué¹⁰⁸ », elle en viendra à se laisser mourir après l'abandon progressif de son amant. Elle paraît répondre aux agressions par les mêmes « armes » : par la violence physique d'abord, puis la négation pure et simple.

¹⁰⁶ Clarissa Pinkola Estés, *Femmes qui courent avec les loups. Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage*, Paris, Grasset, 1996 [EO 1992].

¹⁰⁷ Carl Gustav Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, « Idées », 1973, p. 187-188.

¹⁰⁸ Corinna Bille, *La Demoiselle sauvage*, op. cit., 1974, p. 17.

Chapitre 3. Transgressions du genre ?

La question du classement des œuvres en présence s'impose d'elle-même, cherchant à distinguer des traits stylistiques et littéraires qui pourraient être à même de transcrire le *Féminin* dans le texte, et donc de postuler d'une écriture au féminin. Un texte de Georges Bataille intitulé « La littérature est-elle utile ? » (1988) nous a semblé illustrer à merveille la liberté qu'offre la littérature, dès lors qu'elle échappe à toute idéologie :

La fatalité du fascisme est d'asservir : entre autres de réduire à une utilité la littérature. Que signifie littérature utile sinon traiter les hommes en matière humaine ? [...] Ceci n'entraîne la condamnation d'aucun genre mais du parti pris, des mots d'ordre. Je n'écris authentiquement qu'à une condition : me moquer du tiers et du quart, fouler les consignes aux pieds¹⁰⁹.

À nos yeux, c'est en faisant de la littérature un espace de désaliénation, tant au niveau des thèmes qu'à celui de l'écriture, que nos auteures investissent un espace féminin – et non pas féministe. Tous les textes de référence de la présente étude peuvent être regroupés sous l'intitulé de « roman », comme nous nous en sommes expliqués en introduction ; or, bien vite, sont apparues de fortes dissemblances dans les structures narratives. Selon Jean-Marie Schaeffer :

[...] la thèse de l'agénéricité du texte littéraire moderne n'est guère plausible, s'il est vrai qu'un message verbal ne peut se constituer que dans le cadre de certaines conventions pragmatiques fondamentales qui régissent les échanges discursifs et qui s'imposent à lui tout autant que les conventions du code linguistique¹¹⁰.

Certes, les textes de notre *corpus* sont bien des œuvres romanesques et, en cela, ces œuvres sont bien évidemment catégorisables, mais la définition générique de « roman » nous semble avoir été tellement revisitée par nos auteures qu'il devient ardu de vouloir les regrouper, sans forcer les œuvres. L'horizon d'attente (Voir les théories de la réception de Hans-Robert Jauss) des lecteurs apparaît rapidement comme brouillé, non seulement par les sous-titres et autres éléments paratextuels, mais aussi par le contenu des œuvres elles-mêmes qui entrecroisent habilement les genres littéraires.

Avant toute chose, nous voudrions introduire ici la notion de dialogisme, au sens où l'entendait Mikhaïl Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman* (1978) et dans *La Poétique*

¹⁰⁹ Georges Bataille, « Articles 1. 1944-1949 », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988, p. 12.

¹¹⁰ Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer (dirs), *Nouveau dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995 [E.O. 1972], p. 521.

de Dostoïevski (1970). Robert Vion fait une remarquable synthèse des notions bakhtiniennes dans son article « Modalisation, dialogisme et polyphonie » (2005) :

Par dialogisme, ce dernier exprime le fait que toute parole est habitée de voix et d'opinions au point qu'elle peut être appréhendée comme des reformulations de paroles antérieures. Cette conception du langage postule que toute énonciation ne constitue qu'un épisode au sein d'un courant de communication ininterrompu. Il s'agit donc d'un *dialogisme interdiscursif* selon lequel le sujet parlant ne saurait être à l'origine du sens mais se présente comme un co-acteur participant à un processus social de reconstruction permanente de signification à partir d'une infinité de discours réels ou potentiels¹¹¹.

Comme nous l'avons vu, Simone de Beauvoir ne s'est pas montrée tendre avec les écrits féminins dans *Le Deuxième sexe*, que la philosophe rattache à une écriture de l'intime dénuée de la portée universelle qu'elle prête aux textes de la main d'auteurs-hommes. Les genres littéraires qu'elle associe aux femmes sont ceux qui relèvent d'une sensibilité, d'une subjectivité ou encore d'une atmosphère féminine : romans épistolaires, journaux intimes, etc. Les féministes avant-gardistes tendent à s'extraire des schémas de pensées patriarcaux, dans le but d'*écrire au féminin*. Cette volonté se traduit dans le genre même de l'œuvre. La classification traditionnelle des œuvres littéraires est remise en question par les auteures, qui « jouent » des règles et des codes habituels. Le genre du roman est bien entendu le plus « touché » par ce phénomène, notamment du fait de la souplesse et de la liberté d'expression qu'il offre aux auteur(e)s, comme le souligne Irma Garcia dans *Promenade féminière* (1981) : « La femme montre en général une réelle répugnance à donner une forme précise et méthodique à son écriture, comme si le féminin fuyait entre les pages¹¹². »

Ainsi, l'écriture féminine semble « fuir » toute conceptualisation classique : elle serait « mouvante », « changeante » ; c'est justement en cela que la littérature et, peut-être plus encore le genre littéraire du roman, restent les moyens privilégiés d'expression de Soi tant ses possibilités de mise en mots sont nombreuses. La philosophe Simone de Beauvoir ne s'y était pas trompée en recourant aux genres fictionnels pour développer et mettre en forme ses réflexions ; plus que des illustrations, ses œuvres recouvrent une exploration rendue possible par la littérature. En se chargeant d'écrire leur propre vie et leur vision du monde, les auteures proposent une littérature « poreuse et traversée par l'extérieur du monde¹¹³ ».

¹¹¹ Robert Vion, « Modalisation, dialogisme et polyphonie », in Laurent Perrin (dir.), *Le Sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Metz, Publications de l'Université de Metz, « Recherches linguistiques », 2005, p. 105. Nous soulignons.

¹¹² Irma Garcia, *Promenade féminière. Recherches sur l'écriture féminine*, Paris, Des Femmes, 1981, p. 148.

¹¹³ Christine Ferniot, « Ces femmes qui ont changé la littérature », in L'Express Culture, dossier du 1^{er} mai 2006, disponible sur http://www.lexpress.fr/culture/livre/ces-femmes-qui-ont-change-la-litterature_811242.html (page consultée le 12 janvier 2012).

Le métissage littéraire qui traverse notre *corpus* d'étude repose sur la fusion, à la limite de la confusion, entre autobiographie et autofiction. L'« hantologie¹¹⁴ » de Martine Delvaux traite du spectre de l'auteure qui hante le texte, qu'il soit littéraire ou critique. La référence explicite à Derrida dans le titre de cet ouvrage *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains* (2005) illustre déjà à elle seule le propos : les référents antérieurs viennent s'incruster en filigrane dans le texte ne pouvant, dès lors, plus être considéré comme objectif. Si le travail scriptural induit un accueil de l'*Autre* dans le *Même*, il nous a semblé ici que, dans un processus identique, les autobiographies de nos auteures recèlent des éléments autofictionnels, et inversement. La part de Soi dans l'œuvre apparaît donc variable et de natures diverses.

Vers une hybridation des genres littéraires

La présente sous-partie portera sur le thème des déstructurations de l'écriture et de la langue basées sur la « greffe » d'éléments allogènes, dont fait état le *corpus* réuni : dans cette littérature féminine postmoderne, dont les métissages sont un des aspects fondateurs, quelles significations recèlent les croisements, les *con-fusions* (au sens littéral d'« amalgame avec ») ? Le but est d'analyser les différentes hybridités qui traversent et fondent le *corpus* d'étude, sans néanmoins chercher à reconstruire les généalogies de ces images dans le but d'éviter les métaphores courantes qui seraient sans doute trop limitatives. Nous nous pencherons sur les phénomènes d'hybridations stylistique et linguistique pour dégager les « clés de lecture » de ces œuvres selon les perspectives des *Gender studies*. Nous voudrions reprendre ici une très célèbre citation d'Hélène Cixous qui, outre sa verve hautement illustrative, donne à voir un texte qui échappe à lui-même :

Lorsqu'il eut atteint une vingtaine de pages (ce gosse était un texte) il devint incontrôlable : je ne sais d'ailleurs même pas maintenant si je l'ai jamais abrité dans mon sein, si je l'ai un peu inventé, un peu fait, et s'il court encore, quelle forme le pare¹¹⁵.

Il nous semble que cette idée de texte « en pleine croissance », voué à devenir lui-même sans qu'on puisse prédire son achèvement avant le terme, amène à repenser la

¹¹⁴ Martine Delvaux, *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Espace littéraire », 2005, p. 16.

¹¹⁵ Hélène Cixous, *Souffles*, Paris, Des Femmes, 1975, p. 33.

domination des structures littéraires, rigides et préexistantes, sur le texte ; emprise des canons littéraires sur les écritures des identités qui semblent pourtant être fondamentales : la langue d'expression véhicule, outre le sens premier des mots, un système complexe de signifiés et de référents, de même que les genres littéraires renvoient à des constructions. Le choix de l'hybridation des genres, des écritures, pour les auteures revient à chercher *une* langue spécifique à l'expression de Soi : on assiste, il nous semble, à une véritable réinvention du langage. De manière plus spécifique aux écrivaines, il est mis en avant que l'identité est *en souffrance*, et qu'elle porte les stigmates de la quête identitaire. Les auteures mettent en scène des situations où les structures canoniques apparaissent être inefficaces pour énoncer le *Féminin* et s'énoncer, le recours à d'autres formes de communication devient presque vital.

Le ressort de ces quêtes d'identité repose sur la pluralité, où ce n'est finalement ni l'un ni l'autre des éléments, mais un troisième, rendu possible par la littérature ; à l'image de la chimie où la combinaison de deux éléments participe à l'élaboration d'une nouvelle matière. Loin d'une création *ex nihilo*, nos auteures bâtissent une identité plurielle et en constant mouvement, tout aussi bien au niveau des représentations sociales, corporelles que linguistiques :

L'hybridation devient une alternative, un *hybrid swarm* – terme de biologie, désignant les traits de certaines populations frontalières qui ne se retrouvent dans aucune des populations majoritaires¹¹⁶.

Les tensions qui sont ainsi dépeintes mettent en jeu l'incapacité ou l'impossibilité à se conformer à une identité prescrite et figée : autant de procédés d'émancipation hors des clichés sociaux qui visent à mettre en mots et en images une identité particulière, celle de la seconde moitié de l'humanité.

Auteures algériennes de langue française

Le recueil de nouvelles *Oran, langue morte* semble vérifier notre hypothèse d'une esthétique féminine, tant l'auteure joue sur une *ligne de faille* littéraire. On assiste à des transgressions du genre littéraire de la nouvelle ; et ce, à plusieurs niveaux. Selon l'*Encyclopaedia Universalis*, le recueil de nouvelles doit répondre à trois critères précis : tout d'abord, André Gide précise au sujet des critères littéraires que cette dernière « est faite pour être lue d'un coup, en une fois », Segrais pose quant à lui le second critère en précisant qu'elle

¹¹⁶ Wladimir Krisinsky, p. 29.

« doit un peu davantage tenir de l'Histoire », et enfin l'impassibilité du narrateur est un élément fondateur du genre. Ainsi, que l'on évoque *Oran, langue morte* ou *L'Amour, la fantasia*, Assia Djébar semble transgresser l'ensemble des normes inhérentes au genre : les nouvelles sont de longueurs variables, elles se situent entre le conte et le récit (l'Histoire s'y greffant comme élément fondateur) et enfin le parti pris de la narratrice sous-tend l'ensemble des narrations, transparaissant de loin en loin dans l'ensemble de ses textes.

De plus, les nouvelles qui composent cette œuvre sont elles-mêmes subdivisées en chapitres ; ce qui apparaît comme contraire aux règles qui régissent ce genre. Cette nouvelle transgression tend à faire d'*Oran, langue morte* un « recueil de romans » dont l'unité est fondée, comme nous le verrons ultérieurement, sur la cohérence de la narration à la première personne. De manière plus marquante, l'auteure du recueil aborde toutes les variations du genre romanesque, tout en ayant soin de le préciser dans les titres des chapitres. Elle passe ainsi de nouvelles, à un conte (« La femme en morceaux »), qui n'est pas sans rappeler *Les Mille et une nuits* :

Une nuit d'entre les nuits, le calife, son ami Djaffar et Massrour le porte-glaive vont errer, déguisés comme ils aiment le faire, dans les rues de Bagdad [...]. Ému, Haroun ar-Rachid offre au pêcheur cent dinars (une fortune) pour tout ce qu'il retirera sur-le-champ des eaux, qu'il lance à nouveau son filet dans le Tigre¹¹⁷ !

En passant par un récit (« Annie et Fatima ») :

Histoire banale, sans doute à répétition entre deux pays. Un couple s'aime, se sépare. L'un d'eux, l'homme souvent, quelquefois aussi la femme, emporte de force l'enfant, ramène celui-ci d'autorité dans « son » pays. Impuissance de l'autre, et le combat commence contre le pire des moulins à vent : le temps qui fait grandir si vite, trop vite, l'enfant loin des yeux de l'autre parent dépossédé...¹¹⁸

A priori disparate, ce regroupement de nouvelles forme pourtant un ensemble homogène si on considère l'esthétique du fragment dont le recueil-roman opère. Le déficit d'identité, non seulement personnelle mais aussi collective, amène à éclater le genre littéraire, comme autant de divisions éparses du Soi. À l'impossibilité d'une unité identitaire répond un morcellement des canons traditionnels patriarcaux : les codes classiques de l'écriture littéraire se révèlent impropres à transcrire une identité fragmentée, qui devient point de résistance.

¹¹⁷ Assia Djébar, *Oran, langue morte*, op. cit., 1997, p. 165.

Relevons qu'Assia Djébar use dans cette nouvelle de structures phrastiques idiomatiques, telles que « sur Lui soit le Salut et la Miséricorde ! » (p. 164). L'expression « une nuit d'entre les nuits » opère un renversement nocturne du traditionnel « un jour d'entre les jours », traduit en français par « il était une fois », qui ouvre les contes arabes.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 220.

Si ce phénomène émerge au niveau de la microstructure, il est encore plus prégnant si on considère l'« autobiographie » djebarienne dans son ensemble. La dernière partie de *L'Amour, la fantasia* tient plus de la *fantasia musicale* que du genre littéraire : les mouvements s'y enchaînent, dans un entrelacs de « voix » et de silence. Dans *Vaste est la prison*, ce sont des plans cinématographiques qui se succèdent dans les chapitres intitulés « Femme arable », *Féminin* envisagé comme une *matière* à part entière. Néanmoins cette esthétique nous paraît correspondre à une volonté d'expression totale : contournant les difficultés liées à la mise en mots, notre auteure fait imploser les bases du discours narratif.

Les deux romans d'Assia Djébar qui constituent le *corpus* principal marquent des éléments similaires renforçant l'estompement des contours du genre littéraire. Comme nous l'avons vu, elle y mêle adroitement quête de l'identité personnelle et construction d'une unité nationale. Comme cela est souvent le cas dans les littératures postcoloniales, la transculturation de longue durée s'inscrit jusque dans la production littéraire qui se fait reflet de l'éclatement de l'unité originelle. À l'hybridité de l'identité nationale répond l'hybridité de l'écriture, la fragmentation de l'écriture : l'écriture n'est plus *une* mais, au contraire, *plurielle*, métissant la culture originelle et la culture seconde ; le système de pensée devient protéiforme. Lieu d'entrecroisements parfois violents ou incongrus, le texte porte les scories de la rencontre des cultures et, dès lors, parler d'un seul genre littéraire serait illusoire.

Quant à Nina Bouraoui, soulignons que l'usage qu'elle fait des genres littéraires semble correspondre en tout point aux canons littéraires. Néanmoins, ses œuvres *Ma Vie heureuse* et *Mes Mauvaises pensées* relèvent toutes deux du journal intime ou de la psychanalyse, si on s'en réfère à l'ouverture du roman de 2005 : « Je suis venue vous voir parce que j'ai de mauvaises pensées¹¹⁹. » Le lien entre psychanalyse et œuvre littéraire est d'ailleurs mis en exergue par l'auteure elle-même :

Pendant trois ans, je me suis rendue une fois par semaine chez le docteur C. À chaque séance, j'avais l'impression de lui donner un livre, il s'agissait toujours de liens, de séparations, de rencontres, à chaque séance, je construisais et déconstruisais un édifice amoureux. *Mes Mauvaises Pensées* est le récit de cette confession [...] ¹²⁰.

Il s'avère rapidement que l'auteure quitte le genre romanesque, usité dans *La Voyeuse interdite* et dans ses premiers romans, pour basculer vers de longues réflexions. *Mes*

¹¹⁹ Nina Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, op. cit., 2005, p. 11.

¹²⁰ Nina Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, présentation de l'éditeur rédigée par l'auteure elle-même, disponible sur <http://www.editions-stock.fr/livre/stock-216728-Mes-mauvaises-pensees-Prix-Renaudot-2005-hachette.html> (page consultée le 23 juillet 2012).

Mauvaises pensées, constitué d'un seul et même dialogue, met en scène des réflexions intimes adressées à une psychanalyste, le lecteur comprend rapidement qu'il s'agit d'une femme ; cette entrée en matière se révèle vite trompeuse, elle n'est que le prétexte à un monologue intérieur rédigé / énoncé d'un seul tenant.

En parallèle, nous souhaitons aborder dans ce sous-chapitre la catégorisation dont fait l'objet l'œuvre de Nina Bouraoui. Dans son roman à caractère autobiographique, l'auteure aborde explicitement la question de l'étiquetage :

Je suis l'une contre l'autre. J'ai deux éléments, agressifs. Deux jalousies qui se dévorent. Au lycée français d'Alger, je suis une arabisante. Certains professeurs nous placent à droite de leur classe. Opposés aux vrais Français. Aux enfants de coopérants. Le professeur d'arabe nous place à gauche de sa classe. Opposés aux vrais Algériens. La langue arabe ne prend pas sur moi. C'est un glissement. Écrire rapportera cette séparation. Auteur français ? Auteur maghrébin ? Certains choisiront pour moi. Contre moi. Ce sera encore une violence¹²¹.

Son statut a été plusieurs fois discuté par la critique : littérature algérienne, littérature beur, littérature homosexuelle, sont autant d'étiquettes réductrices qui ont été usitées pour caractériser son œuvre. Réductrices, car en « choisissant » une catégorie, on exclut bien évidemment les autres, ce qui revient à uniformiser de force et à refuser la pluralité des identités et leur hybridation au sein d'une même œuvre.

Auteures belges de langue française

Bien évidemment, l'écriture de Marguerite Yourcenar constitue une mise en mots particulière dans notre *corpus* d'étude ; il n'est bien entendu aucunement question ici d'appliquer de force l'étiquette d' « écriture féminine » à son œuvre, néanmoins la critique littéraire actuelle a nettement remis en question *la masculinité de l'écriture* qu'on lui prêtait un peu trop facilement. L'auteure s'est d'ailleurs insurgée contre les « évolutions littéraires » qu'elle perçoit négativement et condamne avec la dernière énergie :

Les poètes, gardiens des disciplines héréditaires de la pensée, s'affranchissent eux aussi, et leur libération a les aspects d'une déchéance. Un instrument admirable, façonné, accordé par les siècles, auquel chaque génération ajoutait ses perfectionnements, se rompt entre des mains convulsives. Symboles d'une intelligence habituée à s'obéir, la métrique et la rythmique désindividualisent l'idée qu'elles enfermaient dans une forme nette, rigide, durable, accessible à toutes les mémoires, et assez consistante pour résister aux flottements du langage. Les esthétiques modernes de la pensée, comme celles des arts linéaires, par dédain de la virtuosité

¹²¹ Nina Bouraoui, *Garçon Manqué*, op. cit., 2000, p. 36.

ou par fatigue peut-être, retombent, de libération en libération, aux conventions inquiétantes des civilisations qui cessent¹²².

Dans cet extrait, Yourcenar fait du respect des canons de la littérature et de la pureté de la langue de vrais chevaux de bataille. Pourtant, derrière ce rôle assumé de gardienne des normes sociales et littéraires, Yourcenar participe tout de même à des revendications féministes. Comme nous l'avons vu précédemment, elle a eu des mots très durs vis-à-vis de la révolution sociale qui tendait à remettre en cause la place des femmes dans la société occidentale, il est pourtant indéniable que l'auteure belge laisse toutefois apparaître en filigrane un éloge de la maternité dans son œuvre.

Dans *Le Labyrinthe du monde* également, l'horizon d'attente du lecteur apparaît tout aussi nettement brouillé ; l'écriture de Soi se trouve à la croisée d'éléments littéraires de natures diverses. Ainsi, on retrouve un des traits saillants de l'écriture féminine qui consiste en l'hybridation de normes d'origines diverses. Marguerite Yourcenar se livre donc à « une autobiographie avant ses biographes¹²³ », tant les souvenirs se mêlent aux sources historiques et aux réflexions littéraires :

J'ai cru longtemps avoir peu de souvenirs d'enfance [...]. Mais je me trompais : j'imagine plutôt ne leur avoir guère jusqu'ici laissé l'occasion de remonter jusqu'à moi. En réexaminant mes dernières années au Mont-Noir, certains au moins redeviennent peu à peu visibles, comme le font les chambres aux volets clos dans lesquelles on ne s'est pas aventuré depuis longtemps¹²⁴.

Agir et penser comme tout le monde n'est jamais une recommandation ; ce n'est pas toujours une excuse. À chaque époque, il est des gens qui ne pensent pas comme tout le monde, c'est à dire qui ne pensent pas comme ceux qui ne pensent pas¹²⁵.

Dans *L'Œuvre au noir*, ce n'est pas tant les pérégrinations de l'alchimiste qui sont données à voir qu'une importante réflexion sur l'Humain et sur les répétitions de l'Histoire (Voir *supra*, p. 152). Plus qu'un travail de romancière, il nous semble que cette œuvre majeure de Marguerite Yourcenar se place à la charnière entre document historique et réflexion philosophique. Certes, Zénon est un personnage de fiction, mais Yourcenar

¹²² Marguerite Yourcenar, *Essais et Mémoires*, op. cit., 1991, p. 1654.

¹²³ Emprunt au titre de l'article de Maurice Delcroix, « Une biographie devant ses biographes » où il se livre à une étude croisée des trois grandes biographies de l'auteure belge : Josyane Savigneau avec *Marguerite Yourcenar : l'invention d'une vie* (1990), *Vous, Marguerite Yourcenar. La Passion et les masques* (1995) de Michèle Sarde et *Yourcenar : « qu'il eût été fade d'être heureux »* (1998) de Michèle Goslar. (Voir Maurice Delcroix, 2000. « Marguerite Yourcenar : une biographie devant ses biographes » [en ligne], in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 52. p. 201-220, disponible sur http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_2000_num_52_1_1387 (page consultée le 27 janvier 2012).

¹²⁴ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'éternité*, op. cit., 1988, p. 1326.

¹²⁵ Marguerite Yourcenar, *Archives du Nord*, op. cit., 1977, p. 991.

revendique l'inspiration qu'elle a puisée dans le panthéon des philosophes grecs : Platon, Érasme, etc. sont autant de sources qui ont servi à bâtir le personnage central de *L'Œuvre au noir*. Dans ce « roman historique », le contexte sociopolitique a requis de nombreuses recherches et un travail très important. Par ailleurs, Zénon est au cœur de l'Histoire occidentale et orientale ; à la manière d'une historienne ou d'une chroniqueuse, Marguerite Yourcenar s'attache à un récit extrêmement détaillé des temps contemporains de la Réforme :

On sut plus tard qu'il avait d'abord passé quelque temps à Gand, chez le prévôt mitré de Saint-Bavon, qui s'occupait d'alchimie. On crut ensuite l'avoir vu à Paris, dans cette rue de la Bûcherie où les étudiants dissèquent en secret des morts, et où se prennent comme un mauvais air le pyrrhonisme et l'hérésie. D'autres, fort dignes de foi, assuraient qu'il tenait ses diplômes de l'Université de Montpellier, ce à quoi certains répondaient qu'il n'avait jamais fait que s'inscrire à cette faculté célèbre, et qu'il avait renoncé aux titres sur parchemin en faveur de la seule pratique expérimentale, dédaignant à la fois Galien et Celsus¹²⁶.

Cet extrait, intitulé « La voix publique » illustre bien le travail d'historienne auquel se livre l'auteure : le personnage est ancré dans son temps par différentes voix qui s'entremêlent dans la narration. Il en résulte un effet de confusion quant à l'omniprésence de Zénon, qui paraît être partout et à la fois nulle part ; mais principalement Zénon, profondément attaché à cette réalité sociale et historique, en devient lui-même le témoin « réel ».

De plus, le contexte religieux de *L'Œuvre au noir* se place précisément dans les tensions entre catholiques et protestants, ce qui, selon l'auteure elle-même, revient à bâtir un « rideau de fer » – qui n'est pas sans rappeler le « Mur de la honte » à Berlin – entre ignorance et savoir. Nous retrouvons ici un traitement très critique de la religion telle qu'elle est cristallisée par les autorités. Pour Yourcenar, ce n'est pas la religion en elle-même qui pose problème, mais ce que les hommes en ont fait. Zénon, en s'attachant à la quête de l'alchimie et des sciences, se place en hors-la-loi de la société normée qui prétend détenir la vérité – alors que Zénon cherche l'exactitude¹²⁷. Cette différenciation se retrouve dans le personnage du prieur, homme d'Église, qui reconnaîtra Zénon pour sa profonde humanité et cherchera à le sauver des persécutions. Ainsi, le tiraillement entre la religion dogmatique et l'alchimie mystérieuse sert de point d'ancrage à une véritable con-quête du *Moi*.

¹²⁶ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, op. cit., 1968, p. 75.

¹²⁷ Cette distinction entre « vérité » et « exactitude » a été précisée par Marguerite Yourcenar elle-même, qui a une « sacro-sainte » vérité préfère la seconde notion tant la vérité est empreinte de subjectivité. Elle la place dans la bouche de Zénon, qui apparaît dès lors comme un double possible de l'auteure : « Je me suis gardé de faire de la vérité une idole, préférant lui laisser son nom plus humble d'exactitude. » (Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, op. cit., 1968, p. 160.)

Le roman *La Montagne secrète* de Gabrielle Roy est, certes, une œuvre de fiction, mais il s'apparente bien plus à la parabole qu'au roman à proprement parler. La quête de Pierre tient de l'existentialisme, elle l'aura poussé durant dix années à « cherche(r) ce que le monde veut de lui ou lui du monde¹²⁸. » Le parallèle entre le travail de l'auteure et la quête d'absolu du peintre, Pierre Cardorai, revient à mettre en abyme l'acte créateur. Élan vital, la volonté d'une création « parfaite » amène l'auteure canadienne à s'approcher de la philosophie, son personnage cherche à « arracher quelque chose en passant au vide effarant¹²⁹ » qui est défini à la fin du roman comme « un dernier mot définitif, un tableau final¹³⁰. » Quasiment inhumain, hors du genre et de la condition humaine, le personnage fait montre d'un génie et d'une capacité d'auto-analyse qui seront justement à l'origine de l'impossibilité de créer : rien ne saurait contenter son perfectionnisme, il refusera de signer la moindre de ses œuvres. Comment ne pas avoir à l'esprit *La Mélancolie* (1514) d'Albrecht Dürer ? Cette œuvre picturale nous servira de transition vers l'aspect quasi sacré de la création artistique. Métaphore de la vanité des entreprises humaines, le peintre de Gabrielle Roy est à l'image de l'ange : il refuse de créer ce qui serait incomplet car « qui n'a rêvé, en un seul tableau, en un seul livre, de mettre enfin tout l'objet, tout le sujet ; tout de soi¹³¹ ? » En cela, Pierre Cardorai apparaît comme un anti-héros : incapable de tenter réellement l'aventure picturale, son cheminement sera semé de méprises et de malencontreux hasards qui, s'ils l'amènent presque de manière fortuite à la « Révélation », aboutiront à son décès soudain :

Tout à coup le parcourut un frémissement si heureux qu'il se dressa en avant dans l'attente de l'image qui forçait la brume, s'avavançait vers lui telle une personne aimée.
La montagne resplendissante lui réapparaissait¹³².

L'œuvre mentionne maintes fois la littérature et à l'écriture, permettant ainsi un rapprochement entre l'auteure et sa « créature » : les fondements mêmes de l'acte artistique sont au cœur des interrogations, générant ainsi une mise en abyme de la création romanesque et artistique :

¹²⁸ Gabrielle Roy, *La Montagne secrète*, op. cit., 1961, p. 21.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*, p. 67.

¹³¹ *Ibid.*, p. 40.

¹³² *Ibid.*, p. 220.

[...] *To tell my story*. L'être humain lançait son humble, sa modeste et si légitime requête. Et l'homme... doué pour la parole, ou les sons, ou les images, tâchait de satisfaire l'incessant appel¹³³.

L'*homo sapiens*, dépeint sous ses aspects d'espèce animale, a donc la faculté de répondre à sa propre quête d'absolu par les Arts, quel que soit le vecteur d'expression choisi. Cette citation provient du passage où le peintre découvre William Shakespeare, mais elle est valable tout autant pour l'auteure elle-même. Plus avant dans le roman, une seconde réflexion pourrait être conçue comme une incursion de l'auteure dans son œuvre :

Lancé en un paysage nouveau, il avait la sensation que rien de ce qu'il découvrait ne serait jamais perdu pour son souvenir. Sans doute, un jour ou l'autre, lui faudrait-il vivre sur ce qu'il aurait acquis, subsister sur son trésor ; c'est là ce qu'on appelle l'âge mûr de l'homme : vivre des provisions amassées en route¹³⁴.

De par cette hybridation entre roman fictif et parabole, l'auteure nous amène à faire un détour par l'étymologie du mot *auteur*, qui tend à se montrer éclairante quant à l'étude du genre *Féminin*, comme le souligne Nancy Houston dans son article « Les pièges de la gemellité : Sartre / Beauvoir et Plath / Hughes » :

Mais avant de spéculer sur la fonction remplie par ces gemellités singulièrement asymétriques du point de vue des hommes, on peut déjà suggérer une des causes de l'asymétrie. Elle concerne une constellation étymologique très riche, celle qui relie le mot d'auteur à celui d'autorité à travers la racine *auctor*. Pour l'intelligentsia occidentale, surtout depuis les Lumières, le sacré s'est déplacé dans une grande mesure du domaine religieux au domaine littéraire. La croyance en Dieu, pur esprit et créateur de l'univers matériel — « l'auteur de toutes choses » — s'est muée peu à peu en une croyance dans les droits et pouvoirs surhumains de l'Artiste. Tous nos protagonistes adhéraient à cette sacralisation du Verbe (« et le Verbe était Dieu... ») ; Seulement les femmes, tout en désirant ardemment devenir des auteurs, étaient moins à l'aise avec ce désir et moins convaincues de leur autorité que les hommes. L'une des raisons en est que le Créateur, dans les mythologies occidentales, a toujours été mâle, et que les femmes ont été conçues comme créatures par excellence. De nombreux récits, depuis Pandore jusqu'à Pygmalion, depuis l'Ève ancienne de la Bible jusqu'à L'Ève nouvelle de Villiers de L'Isle-Adam, renforcent cette perception de la femme comme œuvre d'art produite par l'homme. Que ces histoires reflètent le besoin qu'ont éprouvé les hommes de dénier, ou de rivaliser avec, les capacités procréatrices des femmes, n'a en rien empêché les femmes d'y croire elles-mêmes¹³⁵.

¹³³ *Ibid.*, p. 116.

¹³⁴ Gabrielle Roy, *La Montagne secrète*, op. cit., 1961.

¹³⁵ Nancy Houston, « Les pièges de la gemellité : Sartre / Beauvoir et Plath / Hughes » [en ligne] in *Liberté*, vol. 29, n° 4, 1987, p. 23. Disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/31156ac> (pages consultées le 20 novembre 2011).

Ainsi, se pose la question de l'au(c)torité de Gabrielle Roy. En effet, en s'appuyant sur l'étymologie du nom commun « auteur¹³⁶ », on peut le mettre en lien avec la notion d'« autorité », « droit ou pouvoir de commander, de se faire obéir », avec laquelle il partage une racine latine commune : *auctorem* qui lui-même se rattache à *augere*, *auctum*. En s'appuyant sur la racine linguistique, l'auteur est celui qui « augmente / produit ». Le glissement de l'instance auctorielle pose la question de l'autorité discursive en cela qu'elle entraîne des changements au niveau de l'écriture. *La Montagne secrète* est à rattacher à ses romans de la première période, ne serait-ce qu'au niveau des personnages : seuls les héros masculins ont une véritable importance dans l'Histoire, et eux seuls détiennent le pouvoir et les institutions sociales. Selon Lori de Saint-Martin, la forme réaliste « objectivement neutre » était la mieux à même de conférer un impact certain à l'auteure dans le contexte socioéconomique des années 1940 / 50.

Bien entendu, le roman *Les Enfants du sabbat* se situe à la ligne de crête entre roman fictionnel et roman fantastique (Voir *supra* « Constructions de l'espace et du temps », p. 82), ce qui permet à Anne Hébert de jouir d'une grande liberté narrative.

Par ailleurs, Anne Hébert, elle aussi, se livre à un travail d'historienne et prend soin de stipuler ses sources en appendice de *Les Enfants du sabbat* : elle y précise les sept ouvrages relatifs à la sorcellerie qu'elle a consultés pour l'écriture de cette œuvre. Les références à la sorcellerie s'éclairent donc sous un jour nouveau, la sorcellerie au féminin chez Anne Hébert, relevant d'une aspiration non seulement à la crédibilité la plus parfaite – ses sources sont à la vue de tous et légitiment l'écriture de ce *topos* – mais aussi à la construction d'un *Féminin en marge*.

Dans cette même optique d'incorporation des contes au roman, Anne Hébert joue de la référence aux comptines pour ajouter à l'aspect inquiétant du personnage de Philomène, la mère de sœur Julie. Par cinq fois dans un même chapitre très court, le texte sera scandé par « La Goglué, y es-tu¹³⁷ ? » Il s'agit d'une allusion manifeste au célèbre *leitmotiv* « Loup, y es-tu ? » dans la chansonnette « Promenons-nous dans les bois pendant que le loup n'y est pas¹³⁸. » À l'instar de la comptine, le danger finira par se montrer, mais chez Anne Hébert, c'est bien la mort qui vient frapper à la porte. La référence littéraire à l'enfance est, dans *Le*

¹³⁶ Antoine Compagnon se livre à l'étude philologique complète du nom *auctorem* qui met en lumière les liens existant entre auteur et autorité. Disponible sur <http://www.fabula.org/compagnon/auteur4.php> (page consultée le 15 avril 2012).

¹³⁷ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, op. cit., 1975, p. 115-117, 121.

¹³⁸ Anne Hébert, *Le Premier jardin*, op. cit., 1988, p. 139.

Premier jardin, la Reine de Cœur d'*Alice au pays des merveilles*. Ce personnage incarne un *Féminin* dangereux, par nature fatal, puisque sa réplique récurrente – reprise dans le roman québécois – consiste en une condamnation à mort de l'interlocuteur : « Qu'on lui coupe la tête ! » Ainsi, cette intertextualité musicale accentue encore l'effet d'une rythmique lyrique du texte.

Auteures suisses de langue française

Comme nous avons eu l'occasion de l'évoquer brièvement lors de l'analyse des *imagos* parentaux, la nouvelle « Emerentia 1713 » de Corinna Bille présente les figures parentales à la manière des contes populaires. La valeur symbolique ainsi ajoutée n'est pas sans lien avec la *Psychanalyse des contes de fées* (1976) de Bruno Bettelheim, pour qui « chaque conte correspond à un ou plusieurs stades de l'évolution de l'enfant vers la maturité et lui offre des réponses adéquates aux questions de ces moments critiques ».

En recourant au genre littéraire du conte, Corinna Bille indique clairement la présence d'un danger car « pour qu'il y ait conte de fées, il faut qu'il y ait menace – une menace dirigée contre l'existence physique du héros, ou contre son existence morale¹³⁹ » ; or, la jeune Emerentia est issue d'un premier mariage d'un seigneur féodal avec une servante. La mère meurt en couche, laissant l'homme seul avec une fillette. Par la suite, il se remarie avec une femme de la noblesse qui n'aura de cesse de se débarrasser de sa belle-fille. Tous les éléments du conte sont donc réunis dans cette nouvelle. C'est surtout le personnage de la marâtre qui nous intéresse dans cette partie, tant elle se construit à l'image des belles-mères tout droit sorties des contes de notre enfance. Cette femme apparaît comme « monstrueuse » en cela que son comportement la place hors de la notion d'humanité. Comment ne pas penser au conte de Blanche-neige, dans lequel la mère devenue marâtre s'acharne à détruire la jeune fille par jalousie ?

- Je vous l'avais toujours prédit. Vous avez trop gâté cet enfant. J'ai vu tout de suite que le Mal était entré en elle. Vous souvenez-vous du premier instant où nous fûmes mises face à face ?

Le seigneur de M. eut un haut-le-cœur et ne répondit pas. Il se souvint du regard que sa femme avait jeté à l'enfant de l'autre.

- Elle ressemblait à votre père et, sans doute, trop à sa propre mère¹⁴⁰.

¹³⁹ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées* [*The Uses of Enchantment*, trad. de Théo Carlier], Paris, Hachettes Littérature, « Pluriel », 1998 [E.O. 1976], p. 188.

¹⁴⁰ Corinna Bille, *Deux passions*, op. cit., 1974, p. 82-83. L'auteure souligne.

Cet extrait se situe à l'annonce de la première mort de la fillette, décès auquel elle survivra avant de succomber définitivement. Il nous semble qu'à lui seul il illustre à merveille les éléments propres au conte (cruel) et à l'oralité qui émaille cette œuvre billienne ; seule la marâtre fera entendre sa voix, et même lorsqu'ils apprennent la mort de l'enfant, seule la haine de l'*autre* femme sera énoncée. L'auteure y livre une version cruelle et noire des contes traditionnels, ici nulle morale ne vient contrebalancer l'horreur de la situation initiale. La différence majeure entre l'archétype de ce genre de conte et la nouvelle de Corinna Bille est que l'enfant ne survit pas : point de *happy end* à la fin de l'histoire. En parallèle, l'incursion du fantastique dans son œuvre constitue une infraction que relève Maurice Chappaz dans la préface de *Le Vrai conte de ma vie* (1992) :

Corinna a refusé l'histoire au premier degré, faits et dates. Elle a senti un au-delà dans le passé et elle a voulu se retrouver en romancière aussi bien qu'en témoin d'elle-même. L'imaginaire la transportait : que la création restitue l'événement qui continue de rêver en nous ! Le passé oui, mais instinctif. Et en même temps l'expérience de la mort¹⁴¹.

Ainsi, l'auteure vise à l'universel et à la peinture d'un monde dans sa globalité. L'histoire d'Emerentia, tout comme celles dépeintes dans *La Demoiselle sauvage* mettant en scène des sorcières, sont prétexte à traduire le général par le particulier, détournant ici le message direct de l'auteure par le biais du recours à l'imaginaire. Le réel – ici, la maltraitance infantile – se voit contrebalancé par le fantastique qui, paradoxalement, l'édulcore tout en le renforçant. Le mythe de la demoiselle sauvage lui aussi permet la dénonciation des violences conjugales.

Avant de démarrer notre propos concernant notre seconde auteure, faisons un bref détour par la définition, d'un humour corrosif, qu'applique Alice Rivaz à sa propre carrière d'auteure dans la lettre à Pierre Girard, datée du 29 mai 1944 :

Mais voilà que je suis « romancière » (ou plutôt je voudrais l'être...). Ah ! Méfions-nous des auteurs...des romanciers, en particulier, les seuls êtres au monde qui peut-être ne soient pas dignes d'être aimés, puisqu'ils ne sont pas des êtres réels vivant d'une façon authentique, mais sont constamment mêlés d'autrui, habités ; lieux de passage comme un corridor ouvert aux deux bouts où passent les courants d'air, où s'engouffrent les vies des autres. Et la leur où est-

¹⁴¹ Christiane Makward, *Corinna Bille. Le vrai conte de ma vie*, Préface de Maurice Chappaz, Lausanne, Empreintes, 1992, p. XIV.

elle ? Je vous dis qu'ils n'en ont pas et que c'est là leur punition... Qui voudrait habiter dans un corridor¹⁴² ?

Féministe avant l'heure, Alice Rivaz a très tôt l'intuition d'une « langue au féminin¹⁴³ » ; elle rédige, dès 1945, *Un Peuple immense et neuf* dans lequel elle s'attache à la catégorisation des écritures masculine et féminine. De même que l'entrelacement des langues vivantes dans une œuvre caractérise une écriture et son auteur, le dialogisme peut prendre d'autres visages. Le texte et, de fait, la langue dans laquelle il est écrit, sont le lieu privilégié de l'individuation et de l'identité. Dans une perspective féministe constructiviste, c'est cette notion de langue en tant que processus identitaire qui a retenu notre attention. Cette dernière n'est en effet qu'un des langages possibles ; en ce sens, elle est avant tout une pratique culturelle qui se fait à la fois le reflet et le moteur de nos visions du Monde.

L'écriture d'Alice Rivaz témoigne d'une esthétique romanesque dans laquelle les personnages sont au centre même de l'œuvre, au-delà de l'histoire racontée, des événements ou de l'intrigue. L'auteure dépeint avec beaucoup de finesse les vies individuelles, les affects et les pensées intérieures. Son approche intimiste du temps et des êtres lui a valu d'être mise en parallèle par la critique avec des auteurs majeurs, tels que Marcel Proust, Monique Saint-Hélier ou encore Katherine Mansfield. L'auteure suisse développe dès 1945 une écriture dans laquelle les femmes auraient leur propre langue : « C'est dans la langue masculine, selon les schémas, le moule de l'intellectualité masculine qu'elles ont appris à lire et à écrire. Le dressage est si bien accompli, le mimétisme si parfait, que nous ne nous en apercevons même pas¹⁴⁴. »

Dès lors, le jeu sur les genres devient porteur de sens. Mêler différents genres littéraires, troubler les grilles d'analyse, revient à donner une nouvelle dimension au texte. Bien entendu, *Jette ton pain* est avant tout un roman ; néanmoins, l'entremêlement des voix narratives tend à induire un questionnement quant au genre littéraire de l'œuvre. Le roman devient dès lors difficile à catégoriser : le jeu sur les focalisations brouille les pistes. Tout d'abord, Alice Rivaz use de la mise en page pour développer l'aspect poétique du texte. Cette mise à contribution de la typographie lui permet de donner une nouvelle dimension au texte :

[...] pour ménager à ta mère une certaine indépendance, mais pour préserver astucieusement la tienne...

¹⁴² « Correspondances d'Alice Rivaz », cité dans Maria Hermínia Amado Laurel, « Lectures d'écrivains : "vision du monde" et référents littéraires dans la correspondance d'Alice Rivaz », in *LaSemaine.fr*, 2010, p. 49-50.

¹⁴³ En 1980 seront réunis dans *Ce Nom qui n'est pas le mien* une série d'articles ayant trait à l'écriture et à la condition féminines. Citons, entre autres, *Écriture féminine et écriture masculine* écrit dans les années 1970.

¹⁴⁴ Alice Rivaz, *Traces de vie*, op. cit., 1983, p. 65.

Oui, je le reconnais...
 Elle le reconnaît...
 N'est-ce pas tout naturel¹⁴⁵ ?
 [...] dans ces conditions, mieux ne valait pas en venir le plus vite possible à cette ultime entrevue qui,
 Un jour, il y a trois ans,
 S'était produite (ira-t-elle jusqu'à dire « enfin » ?)¹⁴⁶
 [...] Et qu'importent ces remords, ces retours en arrière, si vraiment,
 Comme elle l'assure,
 Elle n'avait plus alors pour Puyeran que de l'antipathie et du ressentiment¹⁴⁷ ?
 [...] elle pourrait alors user au maximum de quelques années
 De totale liberté
 De parfaite solitude
 Dans la pleine intégrité de ses dons [...] ¹⁴⁸.

En brisant le rythme de la narration – et de la lecture, donc – par une disposition poétique dans un texte en prose, Alice Rivaz attire l'attention de son lecteur sur des éléments précis et connote ces passages. De plus, la quatrième de couverture ne parle pas du « roman d'Alice Rivaz », mais de sa « méditation ». Cette œuvre se place à mi-chemin entre une psychanalyse et un journal intime. La narratrice principale prend la parole par le biais du journal, qui n'est initialement écrit que pour soi. La mise en exergue de la deuxième partie insiste sur le genre du « journal intime », ne laissant aucun doute sur la nature de ce texte. Ce genre littéraire, n'étant initialement pas destiné à être consulté par des tiers, relève de la quête d'une identité à Soi : le prisme des regards extérieurs étant absent, c'est donc un Soi qui cherche à saisir sa propre présence. Cependant, les carnets bleus sont justement au cœur de la narration ; il y a donc mise en relief du procédé cathartique.

Parler de Soi... ou l'impossible autobiographie

Georges Gusdorf qui, d'ailleurs, se pose en faux par rapport aux théories de Philippe Lejeune auquel il reproche une absence d'analyse de l'évolution historique du concept même d' « autobiographie », souligne le rôle de chorégraphe que tient le romancier-biographe :

L'autobiographie propose un théâtre dans le théâtre, théâtre d'ombres où l'auteur joue à la fois les rôles de l'auteur, du metteur en scène et des acteurs¹⁴⁹.

¹⁴⁵ Alice Rivaz, *Jette ton pain*, op. cit., 1979, p. 101.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 115.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 116.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 63.

¹⁴⁹ Georges Gusdorf, *Les Écritures du moi : lignes de vie I*, Paris, Odile Jacob, p. 311.

Le commencement des écritures du moi correspond à une crise de la personnalité ; l'identité personnelle est mise en question, elle fait question ; le sujet découvre qu'il vivait dans le malentendu. Le repli dans le domaine de l'intimité répond à la rupture d'un contrat social fixant le signalement d'un individu selon l'ordre d'apparences usuelles dont l'intéressé s'aperçoit brusquement qu'elles sont abusives et fondées¹⁵⁰.

La mise en scène du Moi est une préoccupation assumée par la plupart de nos auteures ; pourtant les projets autobiographiques sont bien vite remis en question par la présence – massive et envahissante – d'autres genres, tels que le roman historique, l'autofiction, le conte, etc. L'écheveau narratif devient inextricable mais, loin d'être un frein à la lecture de ces œuvres, le phénomène de *transgenderisme* littéraire (*sic* !) nous paraît relever d'une poétique particulière. Comme le souligne Dominique Rabaté : « la co-présence du romanesque et de l'autobiographique [...] accentue la différence de nature des deux entreprises¹⁵¹. » De là se pose la question de la nature du *Je* (et parfois du *Elle*) qui accompagne le récit et le discours.

Philippe Lejeune avait insisté dans un des chapitres fondateurs de *Moi aussi* (1986)¹⁵² sur l'importance et l'intérêt des récits de naissance dans le genre littéraire de l'autobiographie, ce qui n'est pas sans lien avec la *quête des origines* à laquelle se livrent auteures et personnages. Si l'ensemble de notre *corpus* n'est pas exclusivement constitué d'autobiographies, nos auteures n'en bâtissent pas moins des personnages-femmes et des identités féminines, ainsi c'est bien le *Féminin* qui est mis en mots, que celui-ci soit fictif, réel ou encore un matériau composite des deux : « Quand on sait ce que c'est écrire, l'idée même de pacte autobiographique paraît une chimère : tant pis pour la candeur du lecteur qui y croira. Écrire sur soi est fatalement une invention de soi¹⁵³. » Assia Djebar poursuit merveilleusement cette réflexion quant au lien entre écriture des femmes et écriture sur le *Féminin*, qui se trouvent étroitement réunies : « J'ai senti à ce moment-là, qu'écrire pour une femme signifiait inévitablement écrire sur soi-même¹⁵⁴. » C'est à cet aspect privilégié que nous nous attacherons dans cette partie, en lui consacrant un sous-chapitre, qui cherchera à répondre à ces questions : quels ont été les mécanismes de la venue au monde de la Littérature d'une part et d'un univers féminin de l'autre ? En effet, nos auteures présentent la particularité

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 23.

¹⁵¹ Dominique Rabaté, « L'entre-deux : fictions du sujet, fonctions du récit » [en ligne], in *Fabula*, La Recherche en littérature, disponible sur <http://www.fabula.org/forum/colloque99/217.php> (page consultée le 12 août 2012).

¹⁵² Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, p. 310-337.

¹⁵³ Philippe Lejeune, « Nouveau Roman et retour à l'autobiographie », in Michel Contat (dir.), *L'Auteur et le manuscrit*, Paris, PUF, « Perspectives Critiques », 1991, p. 58.

¹⁵⁴ Assia Djebar, *Entretien inédit*, ms. Folio, p. 25.

de faire preuve d'une grande réflexivité par rapport à leurs écritures littéraires. Dans *Autobiographiques*, Serge Doubrovsky développe une définition en creux du texte autofictionnel, qui ne serait « ni autobiographique, ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l'entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l'opération du texte¹⁵⁵. »

À nos yeux, les écritures de Soï en présence dans notre *corpus* d'étude répondent à cette double négation car, s'il s'agit de se livrer à une quête de Soï dans et par l'écriture, les identités féminines recèlent de nombreuses facettes, divergentes et convergentes, qui imposent des flexions au genre littéraire de l'autobiographie.

Auteures algériennes de langue française

L'autobiographie d'Assia Djébar a fait l'objet de nombreuses études, notamment par son rapport aux langues d'expression, l'auteure elle-même y revient à plusieurs reprises, explicitant le déchirement identitaire entre les cultures, « c'est dans la langue dite "étrangère" que je deviens de plus en plus transfuge [...]. Ayant perdu [...] ma richesse de départ [...] celle de l'héritage maternel, et ayant gagné quoi, sinon la simple mobilité du corps dénudé, sinon la liberté¹⁵⁶. » La conscience aiguë de ce tiraillement, qui fait d'elle un être d'exil et de frontière, sous-tend son écriture et marque la structure même d'un projet autobiographique atypique et fascinant.

Elle entremêle adroitement les récits appartenant au domaine privé et les histoires d'autres personnages féminins auxquels elle prête sa voix, et son écriture, en les liant sous un *Je* unificateur. Ce procédé d'enchâssement des récits tend à perdre le lecteur, comme le souligne Tzvetan Todorov dans *La Poétique de la prose* (1971), tant les apparitions et les successions marquent les œuvres :

L'apparition d'un nouveau personnage entraîne immanquablement l'interruption de l'histoire précédente, pour qu'une nouvelle histoire, celle qui explique le « je suis ici maintenant » du nouveau personnage, nous soit racontée. Une histoire seconde est englobée dans la première ; ce procédé s'appelle enchâssement¹⁵⁷.

L'auteure algérienne poursuit son raisonnement à visage découvert dans *L'Amour, la fantasia* : « J'ai senti que la langue de l'autobiographie, quand elle n'est pas la langue

¹⁵⁵ Serge Doubrovsky, *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1992, p. 70.

¹⁵⁶ Assia Djébar, *Vaste est la prison*, op. cit., 1995, p. 172.

¹⁵⁷ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 37.

maternelle, fait que presque inévitablement, même sans le vouloir, l'autobiographie devient une fiction¹⁵⁸. » L'improbable adéquation entre récit historique, autobiographie et volonté de pudeur, notamment, comme nous le verrons, avec la difficulté à dire *Je*, pose dès lors la question des discours qui y est (sont) mis en scène. Comment rapporter son propre discours dès lors qu'il s'imbrique dans une construction stratifiée d'identités ?

À mon tour, j'écris dans sa langue, mais plus de cent cinquante ans après. Je me demande, comme se le demande l'état-major de la flotte, si le dey Hussein est monté sur la terrasse de sa Casbah, la lunette à la main. Contemple-t-il en personne l'armada étrangère ? Juge-t-il cette menace dérisoire ? Depuis l'empereur Charles V, roi d'Espagne, tant et tant d'assaillants s'en sont retournés après des bombardements symboliques¹⁵⁹ !

Dans cet extrait, plusieurs voix se font donc entendre dans l'œuvre et aucun indice linguistique ne permet de désigner à coup sûr l'identité véritable de la narratrice ; Comment, à ce moment-là, distinguer l'historienne de l'écrivaine ?

Dès lors, quels mots de l'intimité rencontrer dans cette antichambre de ma jeunesse ? Je n'écrivais pas pour me dénuder, même pas pour approcher du frisson, à plus forte raison pour le révéler ; plutôt pour lui tourner le dos, dans un déni du corps dont me frappent à présent l'orgueil et la sublimation naïve¹⁶⁰.

Au-delà des problèmes liés à l'autobiographie, tel que l'a formalisée Philippe Lejeune avec la notion de *pacte autobiographique* (oublis, manque d'objectivité, omissions volontaires, rajouts, etc.), Assia Djebar « greffe » dans son texte des éléments propres à l'autofiction : d'un point de vue générique, l'œuvre n'est plus une, authentique, mais relève de différentes catégories d'analyse littéraire. L'horizon d'attente du lecteur devient flou et il n'y a d'autre choix que de suivre les constantes ruptures qui émaillent l'œuvre djebarienne. L'œuvre *L'Amour, la fantasia*, s'ouvre avec la mention d'une :

[...] Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père. Celui-ci, un fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans son costume européen, porte un cartable, il est instituteur à l'école française. Fillette arabe dans un village du Sahel algérien¹⁶¹.

« Fillette » qui sera d'ailleurs clairement assimilée à l'auteure quelques lignes plus loin. La narration se poursuit sur des réflexions quant à la nation algérienne, « Près d'un siècle

¹⁵⁸ Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 23.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 72.

¹⁶¹ Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 11 ;

et demi après Péliissier et Saint-Arnaud, je m'exerce à une spéléologie bien particulière¹⁶² ». Pour preuve, l'écart entre ces deux textes et le paratexte : dans le cas de *L'Amour, la fantasia*, l'auteure sous-titre son œuvre « Roman », lui conférant ainsi une unité narrative stable, que Gérard Genette théorise comme une indication « destinée à faire connaître le statut générique intentionnel de l'œuvre¹⁶³ », or l'épitéxte explicite clairement l'appartenance de l'œuvre au genre autobiographique ; enfin, à la lecture, cette œuvre relève plus du « recueil de nouvelles » que du genre romanesque. Dans cet imbroglio, ne serait-ce qu'au niveau de la macrostructure de l'œuvre, directement accessible à l'ouverture du livre, et à la croisée de ces éléments *a priori* contradictoires, se trouve l'identité même de l'auteure : plurielle et en mouvement, refusant la clôture du texte et de sa lecture. Pour Charles Grivel, le titre représente « ce signe par lequel le livre s'ouvre : la question romanesque se trouve dès lors posée, l'horizon de lecture désigné, la réponse promise¹⁶⁴ », or la réponse d'Assia Djébar repose sur une pluralité, un mouvement entre écriture de soi et écriture fictionnelle – et historique.

Les travaux de Gasparini offrent une alternative entre l'autofiction que théorise Doubrovsky et l'autobiographie de Philippe Lejeune ; l'auteur crée le néologisme d'« autonarration » :

Concept déjà fort ancien [qui] recouvre en effet les œuvres où l'identité entre l'auteur et le héros-narrateur est seulement suggérée et non-établie par une identité nominale, offrant ainsi un complément précieux aux autobiographies traditionnelles ou aux œuvres se tenant au plus près de l'autofiction telle que Serge Doubrovsky l'avait initialement définie. En délaissant ce concept au profit de la trouvaille d'Arnaud Schmitt, Gasparini a cédé au vertige de l'invention générique et au désir d'ouvrir les possibles, victimes en quelque sorte de ce qu'il nomme lui-même la « viscosité sémantique » de l'autofiction¹⁶⁵.

Le deuxième essai de l'auteur critique, *Autofiction : une aventure du langage* (2008), met en avant le concept de « roman autobiographique », rejeté par Philippe Lejeune en 1971 qui, néanmoins, semble parfaitement s'appliquer aux romans d'Assia Djébar. Les *Je-féminin* prenant la parole, ou plutôt la plume, dans son œuvre agissent à la manière de prismes du Moi, dont ils révèlent et éclairent des aspects complémentaires d'une identité féminine, qui semble être à l'intersection de toutes ces identités éclatées. Dans cette optique, la narration, ou plutôt les narrations, d'Assia Djébar peuvent être rapprochées de la notion d'*identités*

¹⁶² *Ibid.*, p. 113.

¹⁶³ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, « poétique », 1987, p. 90.

¹⁶⁴ Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris, Mouton, 1973, p. 173.

¹⁶⁵ Jean-Louis Jeanelle, « D'une gêne persistante à l'égard de l'autofiction », in Philippe Forest (dir.), *Je & Moi*, Paris, La Nouvelle Revue française, n° 598, octobre 2011, p. 62-63.

disparates développée par Philippe Sollers. Ce dernier spécifie dans ses *Carnets de nuit* (1989) qu' « on travaille dans les IRM, les Identités Rapprochées Multiples. Perte d'identités partout, réponse : multiplication des proximités variables¹⁶⁶. » Dans sa thèse, Najiba Regaïeg soulève cette problématique inhérente à l'autobiographie djebarienne – et, il nous semble, à celles de l'ensemble de nos auteures :

Ce projet fictionnel se confirme par la multiplication des voix narratives dans A.F. [*L'Amour, la fantasia*] et surtout dans O.S. [*Ombre sultane*] : cette polyphonie énonciative observée dans les deux romans en fait des écrits modernes ou même post-modernes [...]. Si toute autobiographie se fonde sur l'écriture du *Je*, elle ne peut révéler, comme l'écriture fictionnelle, qu'un jeu polyphonique au sein même de ce *Je* prétendu unique. Nous touchons là à une autre problématique qui met en question l'existence même de l'autobiographie. L'autobiographie serait-elle une fiction déguisée puisque le *Je* est lui-même polyphonique¹⁶⁷ ?

Cette dernière notion nous paraît extrêmement représentative de l'écriture au féminin, telle que nous l'envisageons dans ce chapitre consacré aux structures littéraires, et que nous retrouverons au niveau de l'usage du *Je-féminin*.

La difficulté à saisir le Moi fait aussi l'objet d'une glose spécifique chez Nina Bouraoui dans *Mes Mauvaises pensées*, roman qui, rappelons-le, est revendiqué par son auteure comme autobiographique – la critique le lie d'ailleurs fréquemment avec le roman *Garçon Manqué*, qui constituerait un deuxième *opus* de son projet écriture de Soi :

J'aimerais me représenter matériellement l'imagination, en faire un dessin, en faire un objet, j'aimerais me représenter ce qui me définit, à cause de cette phrase : « Ton imagination te joue des tours. » Il faut de l'imagination pour vivre, pour avoir des mauvaises pensées, pour écrire sur soi, puisqu'on ne se connaît jamais vraiment ; il faut de l'imagination pour se raconter, pour trouver la réponse à la question « Qui suis-je¹⁶⁸ ? ».

L'identité de l'auteure, qui se place derrière le *Je* de la première personne, se construit et se déconstruit au fur et à mesure de l'écriture. Ce trait commun à Nina Bouraoui et à Assia Djebar nous ramène vers les théories de Claudia Gronemann, qui souligne que l'identité littéraire des auteurs postcoloniaux ne précède pas le texte. Nos auteures ont pris soin de manifester à plusieurs reprises la fictionalisation de leurs autobiographies :

¹⁶⁶ Philippe Sollers, *Carnets de nuit*, Paris, Plon, 1989, p. 16.

¹⁶⁷ Najiba Regaïeg, *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture : Étude de L'Amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'Assia Djebar* [en ligne], Thèse de doctorat sous la direction de Charles Bonn, 1995, p. 327-28, disponible sur www.limag.refer.org/Theses/Regaieg.PDF (page consultée le 26 mai 2012).

¹⁶⁸ Nina Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, op. cit., 2005, p. 61.

[J]e vous dis, tout de suite, que je suis de mère française et de père algérien, comme si mes phobies venaient de ce mariage. C'est au-delà de l'histoire des corps, je suis dans une conscience politique, je suis dans le partage du monde, je n'ai jamais séparé mes deux amours, je suis faite de ce ciment, la violence du monde est devenue ma propre violence¹⁶⁹.

Aucun chapitrage, ou simple renvoi à la ligne, ne vient briser l'élan narratif, la confession trouve son sens dans ce flot de paroles, souvent décousues ; comme le souligne Anne Martine Parent, ce roman « n'est pas la retranscription des séances de thérapie avec le docteur C., mais un récit élaboré à partir de ces séances, reconstituant en une seule parole, confessionnelle, l'histoire de cette thérapie¹⁷⁰. » Sur un rythme particulier, écrit d'un « seul tenant » et le plus souvent au présent de l'indicatif, l'écriture s'attache non seulement au parcours littéraire de l'auteure, mais aussi à sa vie privée :

Je sais que ma vie est d'un trait, mes émotions ne changent pas selon mon âge, et quand je regarde ma sœur qui fume sur le balcon de notre appartement, je sais qu'elle est triste d'avoir bientôt dix-huit ans, qu'elle attendait ce moment depuis si longtemps et que ce moment n'est rien, que la vie se tient sur une ligne, et qu'il n'y a pas d'âge, qu'il n'y a que des ruptures ou des silences, que tout se répète, qu'il y a quelque chose d'infini dans la vie, qu'on ne peut capturer¹⁷¹.

[...] mes mots sont parfois comme une maladie, comme si chacun d'entre eux cachait ceux que je ne peux pas dire, comme s'il y avait toujours ce mauvais rêve que je n'arrive pas à décrire¹⁷².

Dès lors, nous sommes bien en présence d'une autobiographie, rédigée selon un style atypique, certes, mais qui repose bien sur l'écriture de Soi. Les points de résistance (l'asthme de sa mère, l'autorité du grand-père, l'amour pour l'Amie, etc.) constituent autant de moments du projet autobiographique. C'est bien un regard rétrospectif qui sous-tend la pseudo-analyse, prétexte à l'écriture, non seulement de sa propre individualité, mais aussi de l'histoire familiale. Ainsi, la narration elle-même est touchée par le phénomène de pluralité et d'hybridation : l'exploration scripturale de Soi repose sur la *catharsis* de la parole thérapeutique, cette dernière étant retravaillée par la littérature jusqu'à devenir un long monologue ininterrompu. Ce jeu structurel et formel prend naissance dans un enjeu identitaire ; prise de « phobie d'impulsion¹⁷³ », l'écriture de ce roman s'attache autant au référentiel qu'au plan thématique.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁷⁰ Anne Martine Parent, « La peau buvard de Nina Bouraoui » [en ligne], in *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 4, 2012, p. 93-101, disponible sur <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx04.09/625#note4> (page consultée le 19 juillet 2012).

¹⁷¹ Nina Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, op. cit., 2005.

¹⁷² *Ibid.*, p. 101.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 12.

Avant de débiter l'analyse des éléments autobiographiques qui participent, bien évidemment, au *Labyrinthe du monde*, mais aussi à *L'Œuvre au noir*, nous sommes dans l'obligation de préciser que Marguerite Yourcenar regrettait l'émergence de la génocritique, estimant que seul « l'écrit [...] est souverain et [...] doit imposer une lecture scrupuleuse¹⁷⁴. » Elle s'inspira d'ailleurs des écrits du prêtre Jan Amos Komensky, dit Comenius, qui vivait en Tchécoslovaquie au XVI^e siècle, à qui elle empruntera le titre de son autobiographie *Le Labyrinthe du monde*¹⁷⁵.

En s'attachant au projet du *Labyrinthe du monde*, Marguerite Yourcenar s'est, certes, attelée à un travail d'écriture autobiographique, qui sera stoppé net par le fameux *Anankè*. Néanmoins, la part de Soi qui caractérise l'autobiographie selon Philippe Lejeune reste minime. À l'écriture de sa propre vie, Marguerite Yourcenar ajoute le travail de l'historienne en appuyant son triptyque sur l'étude des documents familiaux conservés par sa branche paternelle auxquels elle a ajouté les sources issues de la branche maternelle. L'aridité des sources historiques sera merveilleusement compensée par le style littéraire de l'auteure.

En parallèle, Yourcenar émaille son œuvre de réflexions philosophiques sur la base de sa propre saga familiale romancée. Le projet de dépeindre la condition humaine rejoint en cela celui d'Honoré de Balzac : la création romanesque de l'auteure sert de support à une peinture des mœurs. Le titre sous lequel ont été réunis les trois volets « Le Labyrinthe du monde » préfigure la portée philosophique de l'œuvre, Marguerite Yourcenar y développe une « histobiographie¹⁷⁶ » qui mêle adroitement les genres littéraires. L'auteure, tout comme dans son *Œuvre au noir*, entraîne le lecteur dans une étude détaillée relevant de l'ensemble des Sciences humaines :

¹⁷⁴ Jean-Louis Beylard-Ozeroff, « L'image de la mère dans "Le lait de la mort" de Marguerite Yourcenar », [en ligne] in *Sémiotique narrative*, Deuxième partie : essai d'herméneutique, 2009, disponible sur <http://semiotique.perso.sfr.fr/spip.php?article80> (page consultée le 27 juillet 2012).

La lait [maternel] apparaît comme un motif cixousien, qu'elle développe dans une métaphore qui lie allaitement et écriture : « J'accouche. J'aime accoucher... Une envie de texte ! Confusion !... Mes seins débordent ! Du lait. De l'encre. L'heure de la tétée. Et moi ? Moi aussi j'ai faim. Le goût de lait de l'encre ! » (Hélène Cixous, « La venue à l'écriture », in *Entre l'écriture*, Paris, Des femmes, Essais, 1986 [EO 1975], p. 40-41.).

¹⁷⁵ Le titre complet était à l'origine *Le Labyrinthe du monde et le paradis du cœur*.

¹⁷⁶ À ce sujet, voir Sun Ah Park, *La Fonction du lecteur dans le Labyrinthe du Monde de Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, « Espaces littéraires », 2003, 346 p.

Sur un plan plus rarement atteint, les classiques, certes, sont bien davantage : le support et le module, le fil à plomb et l'équerre de l'âme, un art de penser, et quelquefois d'exister. Dans le meilleur des cas, ils libèrent et poussent à la révolte, serait-ce contre eux-mêmes¹⁷⁷.

Tous ces éléments convergent à faire du *Labyrinthe du monde* une autobiographie atypique dans laquelle n'émerge aucun personnage principal, pas même la narratrice qui aurait dû se placer au centre de sa propre histoire. Si les figures maternelle et paternelle se présentent comme les réels pivots de l'histoire yourcenarienne, cette œuvre apparaît comme une écriture de l'éclatement et de la fragmentation, dans laquelle l'autobiographie classique échoue. Il nous semble que l'auteure rend ainsi compte de la complexité de l'Humain, refusant les canons et les clivages classiques de l'écriture, elle se fait le démiurge de son propre personnage dans *Le Labyrinthe du monde* ; ce faisant, elle explore aussi bien l'Histoire que les « chemins » de vie individuels.

Il n'est donc possible de catégoriser ce triptyque que sous le seul angle de l'intention de l'auteure ; *Le Labyrinthe du monde* repose effectivement sur un projet autobiographique, mais à l'image des dédales, le lecteur suit de nombreux chemins de traverse qui le mènent à une construction de Soi palimpsestique ; si la structure romanesque paraît suivre la trame d'un récit autobiographique, il nous semble que *Le Labyrinthe du monde* relève plus du discours ou, plutôt, d'une pluralité de discours touchant tout aussi bien à la vie privée de Marguerite Yourcenar, qu'à ses aspirations et à sa vision du monde.

Auteures québécoises de langue française

Quant à Anne Hébert, les récits d'enfance tiennent bien entendu une place prépondérante dans *Les Enfants du sabbat*, l'auteur déclarera : « Quand je pense à tous ces éléments qui ont forgé mon imaginaire, je pense évidemment à mon milieu familial¹⁷⁸ » ; l'auteure s'en explique dans ses *Entretiens* de 1986 :

L'imaginaire se nourrit de toute la littérature qui est donnée aux enfants, plus tôt elle leur est donnée, plus tôt ils peuvent s'ouvrir à ce monde de mythes, de mystères, de contes. Je crois que j'ai été plus marquée par mes lectures enfantines que par tout ce que j'ai lu plus tard avec plus de conscience. Ce que j'ai reçu dans la richesse de mon enfance était, je crois, très très précieux, les ogres, les sorcières, les fées, tout ça a contribué à former ma poésie, les enfants

¹⁷⁷ Marguerite Yourcenar, *Archives du Nord*, in *Essais et Mémoires*, op. cit., 1977, p. 1029.

¹⁷⁸ Anne Hébert, réalisateur : Jean Faucher, Montréal, Société Radio-Canada, « Propos et confidences », 1986, cassette 1.

perdus en forêt, les princes, les princesses, toute cette mythologie. J'ai vécu à une époque où les enfants qui avaient la chance de pouvoir lire participaient à une grande vie poétique¹⁷⁹.

Les Enfants du sabbat est certes une histoire relevant du genre fantastique, nous y reviendrons à l'occasion de l'étude des structures narratives, néanmoins Anne Hébert confie des sources d'inspiration dans sa vie privée pour ce roman lors d'une interview :

Je crois que les racines de l'imaginaire sont des racines matérielles, des racines réelles. Dans *Les Enfants du sabbat*, par exemple, il y a des observations de choses très vraies. J'ai connu une bonne femme qui s'appelait la Goglue, à Sainte-Catherine, qui vendait de la bagosse. Seulement, j'ai poussé tout ça jusque vers l'absurde. Mais le point de départ, c'est le réel, qui devient du sur-réel¹⁸⁰.

L'écriture d'Anne Hébert trouve elle aussi son inspiration dans la vie réelle de l'auteure, comme elle le précise durant son interview accordée à Donald Smith : « L'écriture n'est pas pour moi une expérience onirique, mais une expérience vécue, en images et en rythmes¹⁸¹ ». *Les Enfants du sabbat* la renvoie vers les peurs éprouvées lorsqu'elle était enfant :

La montagne de B. est une montagne qui était tout près de Sainte-Catherine, je ne voulais pas la nommer pour de vrai, et le nom a quelque chose de mystérieux. La montagne n'existe plus, on l'a toute aplanie. Les montagnes ne sont pas tellement hautes au Québec, mais quand j'étais enfant, ça me paraissait être des montagnes. Comme les chemins étaient très mauvais, très cahoteux, quand j'y allais avec des cousins plus âgés chercher de la bagosse, je trouvais ça très loin dans la montagne, très inquiétant, très apeurant¹⁸².

Ainsi, l'auteure puise dans sa propre existence les orientations de son écriture. Sans être autobiographique – comment pourrait-il l'être ? – ce roman fait donc appel au vécu, à l'expérience vécue de l'auteure.

De même qu'Assia Djebar, Gabrielle Roy mêle adroitement dans *La Petite poule d'eau* les éléments propres à l'autofiction et à l'autobiographie, rendant inextricables les éléments textuels, ce qui fera émettre à la critique que :

Ce phénomène, noyau de la création littéraire, se produit dans d'autres œuvres, alors que descendant plus bas dans le « puits » des réminiscences, l'écrivain divulgue des souvenirs de plus en plus éloignés du moment vécu. On pourrait comparer une œuvre de souvenirs à un travail exécuté au crochet. La mémoire qui ressuscite des moments passés, par l'association

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ Donald Smith, « Anne Hébert et les eaux troubles de l'imaginaire », in *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 20, 1980, p. 66.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 69.

¹⁸² *Ibid.*, p. 71.

des idées, cueille au passage des faits oubliés. Comme des mailles s'accrochant les unes aux autres, des souvenirs en appellent d'autres. L'auteur peut allonger à l'infini sa création littéraire ; cette dernière, cependant, devient de plus en plus compliquée à mesure que s'éloignent les premières années d'enfance¹⁸³.

Au cœur de son écriture se retrouvent les faits marquants de sa propre vie. Gabrielle Roy précisa au sujet de *Le Petite poule d'eau* : « Je viens d'une petite ville. Le pays de "la Petite poule", que j'ai connu un an, était aussi exotique pour moi que pour mes lecteurs¹⁸⁴. » Néanmoins, le parallèle entre le personnage de l'enseignante, Madame Côte, venue « faire la classe » dans cette contrée et la biographie de l'auteure, qui a été nommée comme professeure un été dans cette même localité, est frappant. Gabrielle Roy, elle-même, attire l'attention du lecteur en lui fournissant les éléments autobiographiques comme autant de clefs de lecture :

J'étais alors une jeune institutrice au Manitoba ; je ne connaissais à peu près rien au monde hors de la ville où je suis née, Saint-Boniface, et celle, plus grande, tout à côté, Winnipeg. [...] je me présentais un jour au *Department of Education* à Winnipeg et demandai si l'on ne pouvait pas me confier une école d'été. [...] Le fonctionnaire qui me reçut, en m'écoutant déroulait une carte murale du Manitoba¹⁸⁵.

Le parallèle entre la mise en scène des personnages se relayant pour « faire la classe » aux enfants de Luzina et la vie de l'auteure ne peut être envisagé comme fortuit : l'auteure disperse dans son œuvre une foule d'éléments de nature personnelle, réunissant au sein de son écriture des « données factuelles et [d'] un très fort investissement subjectif¹⁸⁶ » :

En principe, le statut illocutoire de la fiction et de l'autobiographie s'opposent, s'excluent absolument l'un l'autre. Le romancier autobiographe ne réalise donc pas une impossible synthèse des codes antagonistes, mais il les confronte, il les fait co-exister. Il respecte et dénonce alternativement les clauses des deux contrats, il les discute, il les négocie, sans jamais choisir. Cette ambivalence fondamentale s'articule autour de la question de l'identité du protagoniste : tantôt il est identifiable à l'auteur et la lecture autobiographique s'impose, tantôt il s'en éloigne et la réceptivité retrouve une dominance romanesque. Le texte est ainsi saturé par des signes de conjonction et de disjonction des deux instances¹⁸⁷.

Les deux instances se retrouvent d'ailleurs dans les précisions de l'auteure quant à la genèse de l'œuvre : « Et en moi-même, un matin, en m'éveillant tout apaisée dans un grand lit en cuivre, je trouverai, prêts pour en faire un livre, filtrés et transfigurés par le temps, mes

¹⁸³ Annette Saint-Pierre, *Gabrielle Roy sous le signe du rêve* [en ligne], Thèse de Doctorat sous la direction d'André Renaud, Ottawa, Université d'Ontario, 1970, p. 57-58, disponible sur <http://www.ruor.uottawa.ca/fr/bitstream/handle/10393/22221/EC56020.PDF?sequence=1> (page consultée le 28 juillet 2012).

¹⁸⁴ Gabrielle Roy, *La Petite poule d'eau*, op. cit., 1950, p. 11.

¹⁸⁵ « Petite histoire de *La Petite poule d'eau* », in Gabrielle Roy, *La Petite poule d'eau*, op. cit., 1950, p. 259. L'auteure souligne.

¹⁸⁶ François Ricard, *Gabrielle Roy. Une vie*, Montréal, Boréal, 2000, p. 219.

¹⁸⁷ Philippe Gasparini, *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 13.

souvenirs de la Petite Poule d'Eau, devenus, par la grâce des profondeurs et sans que j'en eusse connaissance, des éléments de fiction, c'est-à-dire, sans doute de vivante vérité¹⁸⁸. » Nous retrouvons ici le parallèle cher à Marguerite Yourcenar qui préfère le terme d'*exactitude* à celui de *vérité* : il nous semble que Gabrielle Roy rend compte, par le recours à l'autofiction, d'une facette primordiale de l'identité, sa multiplicité. Notons que la réception de ce roman a été plus que mitigée tant auprès du public qu'au niveau de la critique littéraire.

Lori de Saint-Martin, une des figures critiques incontournables lorsqu'on se penche sur la délicate question de l'écriture féminine, notamment au Québec, développe dans « Voix / voies de femme : Gabrielle Roy et le problème de l'autorité discursive » (1998) les « répercussions complexes qui découlent d'une prémisse toute simple : l'espace de la signature¹⁸⁹. » Dans l'évolution qu'a suivie l'œuvre royenne, les critiques littéraires se sont penchés sur le passage progressif de la voix auctorielle, avec une narration à la troisième personne, à la propre voix de l'auteure.

Auteures suisses de langue française

N'ai-je pas tout regardé à distance, la main sur les yeux, de loin, de très loin ? [...] Craignant de m'approcher, de me mêler aux autres, d'accoucher moi aussi, d'avoir faim moi aussi, ayant peur de me faire tuer, peur de tuer, même un insecte. Préférant me représenter la vie des autres par l'imagination, de loin. M'identifiant si bien à eux en pensée qu'il m'arrivait d'oublier ma propre identité pour mieux assumer par écrit leur part d'épreuves et d'amour¹⁹⁰.

Cette déclaration d'Alice Rivaz met en avant un double mouvement caractérisant son écriture ; d'un côté, elle s'écrit et se traduit au travers de ses personnages fictifs, et de l'autre elle s'identifie à eux, les percevant ainsi comme des êtres à part entière. Le recul que confère l'écriture se voit d'ailleurs commenté par Christine lors de la rédaction des entrées de son journal : « Le fait qui n'a d'intérêt pour personne acquiert pour elle, une fois noté, une sorte d'existence et d'intérêt au second degré, une signification et une importance qu'il n'aurait pas sans cette transcription¹⁹¹. »

¹⁸⁸ Gabrielle Roy, *La Petite poule d'eau*, op. cit., 1950, p. 493.

¹⁸⁹ Lori Saint-Martin, « Voix / voies de femme : Gabrielle Roy et le problème de l'autorité discursive », in Lori Saint-Martin (dir.), *Féminisme et forme littéraire. Lectures au féminin de l'œuvre de Gabrielle Roy*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Cahiers de l'IREF, vol. 3, Montréal, 1998, p. 5.

¹⁹⁰ Alice Rivaz, *Comptez vos jours*, op. cit., 1966, p. 87.

¹⁹¹ Alice Rivaz, *Jette ton pain*, op. cit. 1979, p. 59.

Nous voudrions ici faire un bref détour par la vision qu'Alice Rivaz propose de l'écriture au féminin, et qui nous semble s'éclairer au vu de cette dernière citation, qui valorise hautement la transcription d'un vécu au féminin particulier :

Ne serait-il pas préférable que certains traits typiquement féminins ou masculins dans une œuvre soient reconnus comme tels, et reçus et appréciés en tant que signes valorisants et irremplaçables d'une authenticité même si, *a priori*, ils peuvent peut-être déplaire, irriter, choquer par certains de leur excès¹⁹².

Nous retrouvons ce dédoublement narratif dans *Comptez vos jours* (1966) qui narre un récit de dépression ; cette œuvre fait suite à *La Paix des ruches* paru en 1947, qui amorce le questionnement de l'auteure quant à l'amour et la solitude. Dans ces deux romans, la narratrice principale évoque longuement, et c'est là que réside le véritable *topos* de l'œuvre, une solitude qui l'isole des autres êtres, et peut-être plus encore d'elle-même. Alice Rivaz se livrera au travers de son autobiographie, intitulée *L'Alphabet du matin* (1983). C'est à cette occasion qu'elle reviendra sur son rapport à l'écriture : « Les [les mots] écrire, c'est faire leur portrait. Dès lors, il n'est même plus nécessaire de les prononcer. Il n'y a qu'à regarder sur la page. C'est comme si la page parlait ; on l'écoute avec les yeux¹⁹³. » Dans *Ce Nom qui n'est pas le mien*, l'auteure suisse confie le trajet de son écriture :

Il ira de creux en creux, de bosse en bosse, d'intervalle en intervalle, de phrases en phrases combien approximatives en regard de l'insaisissable réalité, mais aussi de silence en silence, téléguidé désormais, et ceci me paraît important, par un pouvoir occulte et inspirateur plus impératif que tout autre, celui, précisément, du langage, de l'écriture, lequel opère dans les abysses on ne sait trop comment – pas plus que ne le sait celui qui écrit que celui qui le lira -, selon des pulsions incontrôlables et des raisons que la raison ne connaît pas¹⁹⁴.

Cette réflexivité l'amène à se pencher sur sa propre histoire dans laquelle prennent racine ses œuvres fictives. Nous pensons notamment à son passage au Bureau International du Travail qu'elle évoque dans *Le Creux de la vague*, qui témoigne de sa connaissance de la misère physique et sociale qu'elle a côtoyée en militant dans des associations suisses.

Comment ne pas retrouver Alice Rivaz dans l'engagement politique de Madame Peter contre l'antisémitisme ? La « pauvre petite femme, si jolie – oui, il y a trente ans – si fragile [...] »¹⁹⁵ s'investit dans le militantisme antinazi allant jusqu'à effacer les propagandes

¹⁹² Alice Rivaz, *Ce Nom qui n'est pas le mien*, op. cit., 1998 [E0 1945], p. 60, cité dans Claire-Lise Tondeur, « Recherche identitaire, relation Mère / Fille, écriture et libération : *Jette ton pain* d'Alice Rivaz » in *Cincinnati Romance Review*, vol. 17, 1998, p. 155.

¹⁹³ Alice Rivaz, *L'Alphabet du matin*, Vevey, L'Aire, « L'Aire bleue », 1983, p. 110.

¹⁹⁴ Alice Rivaz, *Ce Nom qui n'est pas le mien*, op. cit., 1998 [E.O. 1980], p. 77.

¹⁹⁵ Alice Rivaz, *Le Creux de la Vague*, op. cit., 1967, p. 9.

inscrites sur les murs de la ville de Genève et distribuant des « paperolles anti-guerrières¹⁹⁶ » ; lutte que mènera aussi l'auteure à la même période, comme le précise Françoise Fornerod :

Alice a notamment fait partie du Mouvement des femmes pour la paix et la liberté, l'un de ces groupes antimilitaristes et antifascistes actifs à Genève durant les années trente ; membre quelque temps du comité, elle a bientôt quitté le mouvement dont les parolotes lui paraissaient stériles, préférant réserver à l'écriture le peu de temps libre que lui laissait son travail¹⁹⁷.

Considéré comme le plus autobiographique des romans d'Alice Rivaz par la critique, *Le Creux de la vague* semble, lui aussi, se construire sur la base de l'expérience vécue de l'auteure.

La Structure des œuvres

En langue française, les mots *texte* et *tissu* ont une étymologie commune : le verbe *tessere* et l'adjectif *textus* en latin. Le glissement sémantique confond les deux notions dans des expressions du type « trame du texte », etc. Le corps féminin, et plus spécifiquement la peau (qui est le « tissu organique »), deviennent le tissu dans / sur lequel s'inscrit l'histoire personnelle. Ainsi se crée un pont entre les notions de *Corps* et de *Littérature*, que l'on retrouve dans le concept homophonique de *genre*, qui désigne aussi bien « la construction sociale des sexes » que « les catégories d'analyse textuelle ».

Jean Rousset, dans son œuvre *Formes et significations : Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel* (1962), montre l'importance de la notion de « forme » en Littérature : il y décrit un lien étroit entre « formes » et « significations » :

Saisir des significations à travers des formes, dégager des ordonnances et des présentations révélatrices, déceler dans les textures littéraires ces nœuds, ces figures, ces reliefs inédits qui signalent l'opération simultanée d'une expérience vécue et d'une mise en œuvre¹⁹⁸.

Une œuvre littéraire est donc « une construction esthétique idéologiquement structurée¹⁹⁹ » : elle véhicule une vision / un reflet d'un système de pensée. La forme au sens

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹⁹⁷ Françoise Fornerod, *Alice Rivaz, pêcheuse et bergère de mots*, Genève, Zoe, 1998, p. 21-22.

¹⁹⁸ Jean Rousset, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962, p. 1.

¹⁹⁹ Claude Duchet, « Corps et société : le réseau des mains dans *Madame Bovary* », in *La Lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Samuel Steven, Hakkert & Compagny, 1975, p. 234.

de Rousset n'est donc pas inerte, inanimée ou figée. Mais elle serait, au contraire, un « principe actif et imprévu²⁰⁰ », qui laisse une place prépondérante à l'imagination, et une architecture de pensée unique qui se traduit. Nous allons donc rechercher quelles sont les structures mises en œuvre par nos auteures, et quels sont les effets produits par d'éventuelles altérations :

Innombrables sont les récits du monde. C'est d'abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits (...). De plus, sous ces formes presque infinies, le récit est présent dans tous les temps, dans tous les lieux, dans toutes les sociétés ; le récit commence avec l'histoire même de l'humanité ; il n'y a pas, il n'y a jamais eu nulle part aucun peuple sans récit (...), le récit est là, comme la vie²⁰¹.

Les formes que prennent les récits et les discours, et peut-être plus encore les modelages de la forme en référence à la quête d'identité des auteures, nous paraissent donc hautement porteuses de sens en cela qu'elles se font le reflet, ou non, d'une pensée particulière. Le choix méthodologique d'appuyer notre étude sur un *corpus* de romans postérieurs à 1949 nous permet d'harmoniser cette étude, en croisant l'usage qui est fait des structures narratives, comme le rappelle Virginia Woolf : « La structure tout entière du roman, cela apparaît avec évidence dès que l'on pense à n'importe quel roman célèbre, est d'une complexité infinie parce que précisément elle est faite de multiples jugements, d'émotions multiples et diverses²⁰². » Quelles sont les mises en œuvre aux stratégies d'émancipation amorcées dans la peinture des représentations sociales et corporelles ? Nous nous emploierons à dégager les jeux structuraux, qui viennent renforcer les volontés de libération des personnages, tout en soulignant une mise en question des canons genrés de la littérature.

Auteures algériennes de langue française

Les structures de nos deux œuvres principales, *Oran, langue morte* et *L'Amour, la fantasia*, procèdent d'une même déconstruction des schémas narratifs traditionnels. Le phénomène de transculturation entraîne avec lui une remise en question de la forme du récit tant la culture orale algérienne vient imprégner le récit djebarien. L'utilisation du français

²⁰⁰ Jean Rousset, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, op. cit., 1962, p. 11.

²⁰¹ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, « Points », n° I29, 1981 [EO 1966], p. 7.

²⁰² Virginia Woolf, *Une Chambre à soi*, op. cit., 1949, p. 107.

comme langue d'expression paraît être à l'origine de ce phénomène, car la « langue marâtre » ne suffit pas à rendre compte des identités :

Moi, femme arabe, écrivant mal l'arabe classique, aimant et souriant dans le dialecte de ma mère, sachant qu'il me faut retrouver le chant profond étranglé dans la gorge des miens, le retrouver par l'image, par le murmure sous l'image²⁰³.

Le chant vient altérer positivement l'écriture patriarcale traditionnelle, qui ne peut plus être totalement définie comme langue écrite tant des éléments allogènes viennent s'y greffer, « (Assia Djébar) ne (s)'avance ni en diseuse, ni en scripteuse. Sur l'air de la dépossession, je voudrais pouvoir chanter²⁰⁴. » Comme nous le développerons plus avant lors du traitement des intermédialités, les structures du *Quatuor algérien* se font mouvantes et plurielles :

Parce que l'identité n'est pas que de papier, que de sang, mais aussi de langue. Et s'il semble que la langue est, comme on dit si souvent, « moyen de communication », elle est surtout pour moi, écrivain, « moyen de transformation », dans la mesure où je pratique l'écriture comme aventure²⁰⁵.

Dans *Oran, langue morte*, la structure narrative apparaît composée de deux « parties » : « Algérie, entre désir et mort » et « Entre France et Algérie ». Ce recueil apparaît d'emblée comme une *œuvre de l'entre-deux* : l'auteure dépeint, à travers de nombreuses facettes, la mort symbolique de sa ville natale et le tiraillement qui en résulte : entre France et Algérie, modernité et traditions, langue française et langue arabe, etc., mais aussi la tension entre les lieux et les êtres. À la croisée de deux cultures, occidentale et orientale, de deux discours, moderne et traditionnel, écrit et oral, l'écriture d'Assia Djébar interroge les champs du *trans* et de l'*inter* non seulement au niveau de l'identité individuelle mais aussi en tant que *topoi* plus vaste qui concerne les cultures et les nations.

Ce lien étroit entre structure littéraire et structure de pensée est sans doute encore plus manifeste dans *L'Amour, la fantasia* dont la mise en mots relève à nos yeux plus du chant premier que de l'écriture, comme nous le développerons par la suite. L'alternance des voix prenant la parole et les titres des chapitres renvoie le lecteur vers la structure des œuvres musicales et non plus scripturales, comme nous le développerons lors de l'analyse des intermédialités. La troisième partie de *L'Amour, la fantasia*, intitulée « Les voix ensevelies » se compose de mouvements musicaux, dont même la mise en page est concernée par ce changement de mode d'expression :

²⁰³ Assia Djébar, *Vaste est la prison*, op. cit., 1995, p. 210.

²⁰⁴ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 161.

²⁰⁵ Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent : en marge de ma francophonie*, op. cit., 1999, p. 42.

Troisième partie : les voix ensevelies

Premier mouvement	
Les deux inconnus	
Voix	
Clameur	
L'aphasie amoureuse	
Voix	
Corps enlacés	
Deuxième mouvement	
Trances	
Voix	
Murmures	
La mise à sac	
Voix	
Corps enlacés ²⁰⁶	

Cette brève reproduction de la table des matières nous permet de dégager plusieurs éléments particuliers faisant table rase de la structure classique du roman. Le soin tout particulier apporté à ce sommaire prouve à lui seul, si besoin était, l'ancrage dans l'oralité. Par effet de contraste avec les deux premières parties, cette dernière semble se détacher plus encore de la langue écrite.

Auteures belges de langue française

À la manière de Woolf, Harpman intervient régulièrement dans son roman *Orlanda*. Les motivations de ces interruptions sont nombreuses. En premier lieu, l'auteure commente ou explicite des faits des personnages ou leurs pensées. Ce procédé lui permet de faire porter l'attention du lecteur sur un événement précis ou de soulever un questionnement en particulier. Notons que le roman *Orlanda* est rédigé à la troisième personne du singulier et sur un mode hétérodiégétique : les interventions de l'auteure sont donc volontairement soulignées et distinctes du récit lui-même. La « voix *off* » de l'auteure ponctue le récit fréquemment et de manière quasiment intempestive. La voix de l'auteure venant interrompre son propre récit vient elle aussi bousculer les codes romanesques, la réflexivité simultanée à l'écriture. Ce style de narration a d'ailleurs influencé les autres Arts, notamment cinématographiques. Cette voix, traditionnellement neutre et impartiale, vient ponctuer le récit en le précisant. À nos yeux, il s'agit surtout d'un procédé visant à souligner l'analyse psychologique que fait Harpman de ses personnages. Loin d'explicitier les ellipses du récit, bien entendu volontaires, l'auteure les souligne au profit de digressions dont l'évocation du nom « Orlanda » représente

²⁰⁶ Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 316.

un des exemples les plus frappants. La structure fictionnelle se voit donc dénaturée par l'intervention de la psychanalyse et de la réflexivité de l'écriture.

De plus, cette « voix *off* » accompagne le lecteur dans sa lecture : elle prétend découvrir les événements au fur et à mesure du récit, sans avoir aucun contrôle sur l'intrigue :

Nous ne le suivrons pas. La première fois, dans le train, je ne le connaissais pas encore et je ne pouvais pas deviner ce qui ce passerait. Enfin... j'avoue que je m'en doutais et peut-être que quelque curiosité m'a fait m'attarder, je ne renouvellerai pas cette indiscretion. Le fait est que la pornographie m'a toujours ennuyée et que je ne peux pas concevoir que des choses qu'il m'ennuierait d'écrire soient intéressantes à lire. Il faut rejoindre Aline qui s'attend à un samedi morose²⁰⁷.

Ainsi, cette voix n'endosse pas réellement le rôle de l'auteure ; l'effet obtenu est qu'il semble que ce soient les personnages qui décident seuls de leurs faits et gestes, et non une auteure qui dépeint des personnages de fiction. Cette personnification poussée à l'extrême amène à une fausse impression de relative autonomie des personnages. Dans l'extrait cité ci-dessus, l'auteure paraît se cantonner à un rôle d'observatrice neutre qui commenterait l'histoire. Néanmoins, elle se veut, dans le même temps, autonome et libre de « naviguer » entre les différents personnages : elle se refuse à suivre Lucien dans ses ébats homosexuels par le biais d'un semblant de censure morale :

Le fait d'être analyste a certainement sous-tendu mon inspiration quand j'écrivais *Orlanda* mais ce livre n'est pas pour autant une étude psychanalytique sur la bisexualité. Cela, je pourrais éventuellement l'écrire dans d'autres sphères... Ce qui m'amuse, c'est en fait d'explorer sous l'angle de la fiction des parts de notre vie psychique. Je suis grand amateur de science fiction, et j'aime en particulier le thème de la télépathie mais aussi, cette idée de « balade » dans le corps d'une autre personne [...] C'est en fait un vieux thème du fantastique que j'ai toujours adoré. Alors quand l'histoire d'*Orlanda* m'est tombée dessus, j'étais aux anges.²⁰⁸

L'auteure explique elle-même la genèse de son œuvre ainsi que l'enthousiasme qu'elle a ressenti lors de son écriture au cours de laquelle, sans jamais basculer totalement dans le genre fantastique, pourtant présent, elle fait la part belle à la mise en œuvre littéraire de la psyché humaine. Les réflexions quant à la formation du Moi émaillent d'ailleurs *Orlanda*, qui se situe à la charnière entre Littérature et Psychanalyse :

Je te quitte sans me retourner et je traverse l'impossible. Je ne sens rien, je sais seulement que je passe, je flotte dans l'indéfinissable, entre l'avant et l'après, en un point qui n'a, forcément, ni durée ni espace, c'est le zéro absolu du temps et cela s'étire infiniment, j'existe pendant une

²⁰⁷ Jacqueline Harpman, *Orlanda, op. cit.*, 1996, p. 60.

²⁰⁸ Source de seconde main. Jacqueline Harpman, citée dans Valérie Denis, « Jacqueline Harpman, l'exploratrice des fonds humains », in *Axelle*, 9 septembre, 1999, p. 14.

éternité dans un nulle part dont je ne peux pas me souvenir même pendant que j'y suis car pendant n'a plus de sens, je n'ai d'autre réalité que ce je indissoluble dont je ne comprends pas ce que c'est mais dont l'évidence prodigieuse m'illumine, il est, au sein de l'innommable, le noyau de certitude, la garantie, l'ancrage immatériel qui permet cette impossible navigation dans laquelle je me dirige avec assurance alors qu'il n'y a ni haut ni bas, ni devant ni derrière, et cependant je sais où je vais, et je viens à peine de partir que j'arrive, j'ai traversé l'éternité, aucun temps s'est écoulé, rien n'a été parcouru, je m'incarne, j'aboutis, l'univers se reforme autour de moi, je possède un regard, j'entends, je sens, je suis²⁰⁹ !

Toutes les frontières physiques s'abolissent ; espace, temps, gravité n'existent plus. Ce faisant, cette fuite, ou plutôt cette naissance d'Orlanda / Lucien repose sur la notion d'Inconscient, car Aline ne s'est aucunement aperçue qu'une part d'elle-même – profondément enfouie dans le refoulé, s'était évadée. À nos yeux, Jacqueline Harpman attire ici l'attention de son lecteur sur l'importance de l'inconscient non seulement dans la construction identitaire mais aussi dans l'écriture.

Auteures québécoises de langue française

Les Enfants du Sabbat est un ouvrage composé de cinquante-trois « lexies²¹⁰ », de longueur et d'importance variables. Ses chapitres font parfois cinq à six pages, et le plus souvent, à peine une ou deux. Bien entendu, il ne s'agit pas ici de réduire la notion de « formes » à un simple « équilibre des parties » ; néanmoins, ces césures inégales représentent une *scansion* du texte d'Anne Hébert et lui confère un rythme atypique. Jacques Allard dira à ce propos dans son article « *Les Enfants du sabbat* d'Anne Hébert » :

Et toujours, la brièveté de la lexie favorisera ce qu'on pourrait appeler le discours « poétique » tenu par cette forme romanesque : le montage parallèle de deux récits permet, avec ses transitions parfois énonciatives, parfois thématiques — ou jusque dans ses ellipses, la fusion du présent et du passé, de l'ailleurs et de l'ici conventuel. Cette suite heurtée, brisée, concentrée, disciplinée, ciselée ne fait que reproduire la structuration même de l'énoncé dans l'œuvre d'Anne Hébert. Le récit peut alors être vu comme l'expansion structurale du vers²¹¹.

Parallèlement à cette idée de musicalité du texte, notons également la présence, massive, de litanies latines sur lesquelles nous reviendrons *ci-infra* (p. 452).

La structure de l'œuvre de Gabrielle Roy, *La Petite poule d'eau*, se développe sur un rythme ternaire : les trois parties qui la composent apparaissent comme des tableaux distincts

²⁰⁹ Jacqueline Harpman, *Orlanda, op. cit.*, 1996, p. 13.

²¹⁰ Terme emprunté au critique littéraire Jacques Allard. Le dictionnaire Larousse en donne la définition suivante : « Unité fonctionnelle significative du lexique (mot, expression, etc.). [Une lexie peut être simple (chat, fourchette) ou composée de plusieurs mots (brise-glace, pomme de terre, avoir peur, se tenir à carreau).] »

²¹¹ Jacques Allard, « *Les Enfants du sabbat* d'Anne Hébert », in *Voix et Images*, vol. 1, n° 2, 1975, p. 286.

et presque autonomes. Cet état de fait a brouillé les frontières du genre littéraire auquel nous pourrions rattacher cette œuvre, comme le montrent les débats critiques qui s'en sont suivis. Néanmoins, l'auteure présente son œuvre comme un roman, ce qui en interdit le rattachement au recueil de nouvelles ; fortement structurée, la cohérence d'ensemble n'empêche pas un fonctionnement quasi autonome de chaque partie. À chaque espace narratif, délimité par le chapitrage, correspond une spatialité spécifique ; si le roman s'ouvre sur un espace restreint et délimité, le chemin qui conduit à l'île, la seconde partie se situe dans l'île toute entière et la troisième et ultime partie fait montre d'un *melting-pot*. L'ouverture de l'espace est exponentielle, l'horizon des personnages s'élargit et avec lui leur compréhension du monde auquel ils appartiennent. Luzina s'émerveille non seulement du but de ses voyages, mais aussi des itinéraires – chaotiques ! – qui la mènent à bon port :

[...] Luzina s'intéressa à tous les incidents de la traversée. Elle montrait de temps à autre un visage souriant dans l'ouverture de la toile ; elle disait, contente : « Je suis comme la reine²¹². »

Cela tendrait à souligner la désaliénation des personnages qui échappent à un univers clos et étouffant en même temps qu'ils élargissent leurs attentes. L'auteure démultiplie dans *La Petite poule d'eau* les anecdotes et les dialogues, faisant de son œuvre un roman pittoresque et souvent mélancolique.

Ce ne sont néanmoins pas les déplacements des personnages dans la troisième partie qui figurent cette fuite hors des bornes, bien que les départs de Luzina constituent des événements majeurs dans la vie du personnage : « "Mon congé approche". Puis elle partait. Et dans cette existence toujours uniforme, c'était la grande, l'unique aventure²¹³ », mais les liens interpersonnels qui constituent cette ouverture de l'espace. Les contacts avec des immigrés instiguent un véritable tour du monde que constitue le « pays de la petite poule d'eau » : Islande, Ukraine, Israël, France, Angleterre... liens qu'elle explicite au travers des rencontres de Luzina, « Le roman le plus passionnant ne lui eût pas offert une telle variété de personnages²¹⁴ ».

La troisième partie, dont la narration attachée au Capucin de Toutes-Aides, apparaît de prime abord comme un *hiatus* dans la cohérence d'ensemble du roman *La Petite poule d'eau*. En effet, Gabrielle Roy retourne brusquement dans le passé, grâce à ce chapitre qui procède de l'analepse et ramène lentement le lecteur vers la période dépeinte à l'ouverture du roman.

²¹² Gabrielle Roy, *La Petite poule d'eau*, op. cit., 1950, p. 18.

²¹³ *Ibid.*, p. 15.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 32.

Il nous semble que cette rupture trouve sa source dans le changement de thématique ; si l'auteure avait jusque là traité de la nature et de l'enseignement, cet ultime récit véhicule une portée morale. En rompant l'axe horizontal du temps de la narration, elle y insère une nouvelle dimension et « on ne peut se passer de l'axe vertical pour exprimer les valeurs morales²¹⁵ », comme le rappelle Gaston Bachelard. Or, en introduisant une échelle haut / bas dans sa narration, Gabrielle Roy fait de l'écriture même l'étalon de mesure des valeurs humaines.

Auteures suisses de langue française

L'œuvre de Corinna Bille *Deux Passions* se présente, comme nous l'avons brièvement évoqué précédemment, sous la forme d'un diptyque composé de deux nouvelles « Emerentia 1713 » et « Virginia 1891 ». C'est le titre du recueil qui permet de lier les deux *opus* autour d'un thème commun : la passion. L'auteure semble jouer sur le double sens de ce nom ; en effet, issu du latin *passio*, ce mot signifie « souffrance » en référence directe aux tourments du Christ sur la Croix. Au sens moderne du terme, il faut comprendre le sentiment amoureux, généralement ardent et irraisonné. Cette forme d'amour est le plus souvent intense et éphémère. La douleur, subie *passivement*, est donc le *topos* central de cette œuvre.

Bien que profondément différents, ces deux récits ne forment finalement qu'un seul ensemble, renforcé par des éléments thématiques : la ville de Sion en Suisse, la présence de la nature élevée au rang de personnage à part entière. Toponyme réel, ce nom renvoie, comme nous l'avons vu *supra* (p. 169), tout aussi bien à la capitale du Valais qu'à la ville mythique de Jérusalem ; en cela le lien avec la « passion » du titre confère une dimension christique à l'œuvre. Relevons que la ville biblique se rattache au *Féminin* de par les nombreuses exégèses qui en ont été faites :

Du point de vue symbolique, une ville a souvent une valeur féminine et maternelle, car elle protège ses habitants. Elle est la mère.

Du point de vue théologique, lors du sacre d'un évêque, celui-ci épouse sa ville, comme un amoureux épouse sa fiancée.

Ainsi, comme on l'a déjà montré, la terminaison -ange, dans les romans du XVIIIe siècle, se portera sur les ingénues, mais aussi, par dérision ou ironie, ou goût de l'inversion, sur les plus achevés des libertins.

²¹⁵ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, Paris, José Corti, 1943, p. 18, cité dans Annette Saint-Pierre, *Gabrielle Roy sous le signe du rêve* [en ligne], Thèse de Doctorat sous la direction d'André Renaud, Ottawa, Université d'Ontario, p. 62, disponible sur <http://www.ruor.uottawa.ca/fr/bitstream/handle/10393/22221/EC56020.PDF?sequence=1> (page consultée le 28 juillet 2012).

Enfin, Sion, par métonymie, est Jérusalem. Et comme le mont Sion est le noyau originel de la ville de David, c'est souvent par ce nom que toute la ville est désignée « Fille de Sion » : Ps 9:15 ; Is 1:8, 10:32, 16:1, 62:11; Jér. 4:31; et encore comme synonyme de Jérusalem : Ps 51:20, 102:22, 147:12; Ps 65:2; 69:36, 87:2-5²¹⁶.

La cohérence du recueil est donc assurée par des éléments communs, notamment au niveau des dates apparaissant dans le titre des deux nouvelles, ces dernières renvoient à deux époques distinctes de l'Histoire suisse : 1713 et 1891.

Le choix d'une structure bipartite permet à Corinna S. Bille d'aborder le thème de la passion sous deux angles différents et complémentaires. Emerentia connaîtra une passion quasi christique : persécutée par un prêtre, elle subira nombre de brimades psychiques et physiques qui l'amèneront à sa mort... néanmoins, son amour de la nature et du vrai demeurera intact. Quant à Virginia, elle vivra les affres de la passion amoureuse : elle cède à l'amour de son maître et accepte, de ce fait, les infidélités de son futur mari.

Comme nous l'avons précédemment évoqué lors de l'étude de l'espace-temps, le roman *Jette ton pain* d'Alice Rivaz est constitué de deux parties qui débutent toutes deux par « une nuit de décembre [...] réveillée [apparemment] sans cause²¹⁷. » L'attachement d'Alice Rivaz à décrire les personnages féminins est une caractéristique essentielle de son œuvre, *Jette ton pain* ne faisant aucunement exception : la narration s'attache au personnage de Christine Grave, et à travers elle, à sa relation conflictuelle avec sa mère. L'usage du journal intime permet une déstructuration profonde de la chronologie des événements au profit d'une grande sensibilité, comme le spécifie Françoise Fornerod dans son analyse de l'écriture rivazienne *Alice Rivaz. Pêcheuse et Bergère de Mots* (1998) : « [...] l'écriture permet de suspendre le cours du temps, de naviguer entre passé, futur et présent. Exercice, pulsation, partage, l'écriture comble le vide existentiel²¹⁸ ». Ce faisant, il nous semble qu'il y a suspension des événements et que l'écriture rivazienne investit ce non-espace, pour donner corps à l'utopie ; comme tendrait à l'exprimer l'auteure elle-même :

Tout ce que j'imagine de mes personnages, c'est toujours l'entre-deux, le moment avant, ou le moment après ... Celui où l'on rêve sa vie, non celui où on la vit, le moment de la contempler, d'en prendre conscience, non celui où elle vous entraîne dans son tourbillon²¹⁹.

²¹⁶ Lilian Pestre de Almeida, « "Emerentia 1713", de Corinna Bille : récit problématique et secret ou une poétique de réécriture de l'oralité traditionnelle et des images archaïsantes », in *RiMe*, n° 7, décembre 2011, p. 92-93.

²¹⁷ Alice Rivaz, *Jette ton pain*, op. cit., 1979, p. 11, 183.

²¹⁸ Françoise Fornerod, *Alice Rivaz. Pêcheuse et Bergère de Mots*, op. cit., 1998, p. 41.

²¹⁹ Alice Rivaz, *Traces de vie*, op. cit., 1983, p. 16.

Le genre littéraire du journal intime permet à Alice Rivaz de mêler écriture des événements, réflexivité du personnage ainsi que critiques sociales et humaines ; ce faisant, elle déconstruit, pour ne pas dire segmente, son roman. Ce démembrement de la structure narrative, inhérente au genre du journal, rompt la linéarité narrative du roman traditionnel et tend à démultiplier la narratrice en de multiples voix :

Il est possible aussi que la femme ressente le temps autrement que ne le fait l'homme, puisque son rythme biologique est spécifique. Temps cyclique, toujours recommencé, mais avec ses ruptures, sa monotonie et ses discontinuités [...]. Peut-être pour la femme, plus que pour l'homme le temps est [...] perceptible en dehors de l'événement, parce qu'elle porte en elle ses propres événements²²⁰.

Cette assertion de Béatrice Didier dans *L'Écriture-femme* (1981) nous paraît tout à fait s'appliquer à l'écriture du journal intime de Christine par Alice Rivaz : la mise en abîme du travail de l'écriture, qui ne peut se faire hors d'un espace réservé, une « chambre à soi », repose sur la déconstruction de la structure narrative de *Jette ton pain* – qui, rappelons-le, consiste en la rédaction de deux dates seulement. Si la « chambre » woolfienne désignait originellement l'espace physique de la création artistique, Alice Rivaz en démultiplie la portée métaphorique :

Christine se sent baigner non dans un espace quelconque limité par quatre parois, un plancher et un plafond, mais dans une substance qu'elle-même y aurait secrétée jour après jour, année après année. Elle y macère comme dans une sorte de résidu de ce qu'elle a vécu, de ce qu'elle est peu à peu devenue au cours de la plus longue période de son existence. C'est à la fois un prolongement d'elle-même, et un réceptacle de sa propre personnalité [...]²²¹.

Ainsi, la créatrice et son espace ne font plus qu'un, assimilés l'un à l'autre, car la narratrice habite son texte comme elle loge dans son environnement. Ce procédé se retrouve dans l'œuvre rivazienne par le biais de Jeanne Bornand, personnage du roman *La Paix des Ruches*, qui a recours au journal pour dresser une critique acerbe des rapports entre hommes et femmes, dans lequel elle reproche non seulement aux hommes de ne pas répondre aux attentes féminines, mais aussi d'être responsables des guerres :

[...] à quel point nous, femmes, nous nous aimons avec désespoir à travers la radieuse image qui est la nôtre et qui nous valorise durant de brèves années en tant que servantes du fameux culte en attendant de se détériorer, de s'effacer, nous laissant face à nous-mêmes, sans écran, sans témoin, ni flamme à entretenir, à la recherche d'une nouvelle patrie un peu spartiate,

²²⁰ Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, op. cit., 1981, p. 33.

²²¹ Alice Rivaz, *Jette ton pain*, op. cit., 1979, p. 48.

j'imagine, où nous mènerons une vie à cheveux gris, sans complaisance, privée de douceur. Oh ! Que ce temps ne vienne que le plus tard possible²²² !

Madame Peter fera d'ailleurs écho à cette remarque : « [...] ils en remettaient, les hommes, avec leurs guerres, leurs atrocités, leur méchanceté. Ils ne cessaient d'ajouter leurs propres cataclysmes à ceux d'origine naturelle, dirait-elle divine²²³ ? » L'auteure entretient ainsi une illusion réaliste de mise à distance dans la narration où le *Je-féminin* se fait instable ; ce procédé narratif nous paraît relever d'une écriture éminemment féminine, en cela qu'il inscrit « un vécu féminin » particulier (les formules telles que « je crois que je [...] / il me semble que je [...] »²²⁴) relèvent de l'introspection et évitent tout universalisme de la pensée, sans jamais basculer vers un féminisme militant.

Pour ce qui de la structure, la clôture du roman se présente, paradoxalement, comme une ouverture, non seulement au niveau narratif, mais aussi à celui de l'espace : la coïncidence de ces deux éléments tend à laisser entrevoir une libération du personnage, car « la voici enfin devant sa machine à écrire²²⁵ », elle abandonne non seulement le divan qui avait servi de cadre spatial à ses longues nuits d'insomnie et à la rédaction de son journal, mais aussi l'état apathique de « Bonne petite » dans lequel sa mère (et elle-même !) l'avait maintenue. C'est un avenir qui s'ouvre devant cette œuvre en devenir qui procède, là aussi, à la manière d'une mise en abîme.

²²² Alice Rivaz, *La Paix des ruches*, Vevey, Éditions de l'Aire, « L'Aire bleue », 1999 [EO 1947], p. 60

²²³ Alice Rivaz, *Le Creux de la vague*, op. cit., 1967, p. 18.

Cette œuvre romanesque s'ouvre par « Je crois que je n'aime plus mon mari ».

²²⁴ Alice Rivaz, *La Paix des ruches*, op. cit., 1947, p. 33, 117.

²²⁵ Alice Rivaz, *Jette ton pain*, op. cit., 1979, p. 372.

Chapitre 4. Le français, langue d'expression

La langue française est riche d'une histoire ancienne, dont le rayonnement rappelle la grandeur et l'universalité qui devaient la caractériser. Dès Louis XIII, le « bon usage » du français devient une préoccupation majeure au plus haut niveau de l'État, la langue officielle devra être dotée « de tous les ornements convenables à la plus illustre et à la plus ancienne de toutes les monarchies qui soient dans le monde », l'Académie française devra « rendre le langage français non seulement élégant mais capable de traiter tous les arts et toutes les sciences²²⁶. »

Il peut être ici intéressant de procéder à un bref rappel des enjeux liés à la francophonie. Cette notion a été créée en 1880 par le géographe Onésime Reclus, qui a été le premier à classer les pays en fonction de critères linguistiques. Par « aire francophone », on entend l'ensemble des États formant une communauté linguistique – du fait de l'usage du français – culturelle et historique. Le choix de ce *corpus* repose sur la volonté de travailler sur des textes originaux, donc écrits en langue française. Néanmoins, nos auteures sont issues de pays francophones, dans lesquels le français, bien que souvent langue officielle, est une langue seconde.

Le français paraît être le lieu privilégié pour la (ré)écriture de Soi, car en tant que langue de l'altérité, la langue véhiculaire marque déjà une première mise en tension identitaire en inscrivant le Soi par le biais du *différent*. Comme nous l'avons analysé, les genres littéraires relèvent déjà d'une tension entre l'affirmation d'identités (femmes, auteures... etc.) et les limites de cette construction littéraire : les canons patriarcaux, rigides, se voient retravaillés par nos auteures. Il nous semble que l'usage de la langue d'expression procède d'un cheminement identitaire analogue, marquant une *altération fondamentale* du Moi. Lise Gauvin avait proposé lors du colloque *L'Écrivain dans l'espace francophone* (2006) de remplacer la terminologie de *littérature francophone* par celle de *littérature de l'intranquillité*²²⁷, désignation d'autant plus prégnante qu'elle rend compte d'interlocutions internes.

²²⁶ Source de seconde main. Le dossier du journal *Le Monde* daté du 14 janvier 2012, consacré à la féminisation de la langue française, dresse un tableau des arguments qui sous-tendent ce débat houleux. Anne Chemin, « Genre, le désaccord » [en ligne], in *Le Monde : culture et idées*, 14 janvier 2012, disponible sur http://www.lemonde.fr/societe/article/2012/01/14/genre-le-desaccord_1629145_3224.html (page consultée le 16 janvier 2012).

²²⁷ Lise Gauvin, « Écrire en français : le choix linguistique » [en ligne], in *L'Écrivain dans l'espace francophone : langue, médiation, édition et droit d'auteur*, Paris, Actes du colloque organisé la Société des Gens

Pour évoquer l'usage du français, nous avons fait le choix de nous arrêter, d'une part sur les notions d'intertextualité et d'intermédialité, car « la langue française n'est pas la langue française : elle est plus ou moins toutes les langues internes et externes qui la défont²²⁸ » ; et d'autre part, ces éléments allogènes aux textes littéraires traditionnels déconstruisent le rapport à la langue, plus encore dès lors qu'on s'attache à la francophonie. Phénomène encore plus violent quand il s'agit d'écriture au féminin, car elle est interrogations et réinterrogations des identités, de la langue (de fait, patriarcale) d'expression, amenant à la construction d'un véritable *métadiscours* :

Ce style de femme, selon Irigaray, est tactile, fluide, simultané. Un *parlerfemme* ne peut donc qu'être libre de toute fixité, près de l'inconscient et des sensations corporelles, capable de faire exploser toutes les formes, les figures, les idées solidement établies.

La plupart de ces femmes écrivains mettent l'accent sur le caractère « non codifié », « direct », « simple » de la parole féminine : elles se sentent emprisonnées dans la rigidité du discours rationnel et déclarent leur proximité à la voix, au discours oral²²⁹.

Que ce soit en ce qui concerne la francophonie ou l'écriture au féminin, il ne faudrait en aucun cas y percevoir un quelconque essentialisme, ou réduire ces questions à une naturalité des langues ou des sexes. Le phénomène littéraire et linguistique qui sous-tend ces deux domaines nous paraît procéder du même ressort, théorisé par Lise Gauvin qui évoque la *surconscience linguistique* : il s'agit avant tout, pour les auteures mais aussi pour les chercheurs, d'interroger les rapports, souvent conflictuels, qui lient Littérature / Linguistique / Genre.

Nous nous attacherons donc dans ce chapitre à l'« esthétique du divers²³⁰ », à ces modes d'expression *autres* qui construisent le *Féminin* dans la littérature ; la très grande réflexivité de nos auteures à l'égard des éléments allogènes qui façonnent leurs écrits nous fournit un matériau riche et hautement signifiant quant à l'incorporation de l'*alter* dans l'*alius*, car la circonscription du *Féminin* ne peut qu'être significative dès lors que l'écriture se fait le reflet de cette implosion identitaire.

De Lettres du 27 et 28 mars 2006, disponible sur <http://www.sgd1.org/la-documentation/les-dossiers/251> (page consultée le 24 juillet 2012).

La désignation *Littérature de l'intranquillité* provient de Victor Segalen, comme le précise Lise Gauvin.

²²⁸ Abdelkebir Khatibi, cité dans Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 34.

²²⁹ Laura Cremonese, *Dialectique du masculin et du féminin dans l'œuvre d'Hélène Cixous*, Paris, Didier Erudition, 1997, p. 32. L'auteure souligne.

²³⁰ Voir Victor Segalen.

Intertextualité et intermédialité : vers une autre voix / voie

Julia Kristeva dans *Sémiotikè* (1969), s'appuyant sur les travaux de Bakhtine, stipulait que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte²³¹ », ce que nous retrouvons chez Antoine Compagnon qui déclare que « toute écriture est collage et glose, citation et commentaire²³². » Dans cette sous-partie, nous nous attacherons à l'étude de l'inscription de voix autres dans les romans de nos auteures, contribuant à rendre les textes vivants et dynamiques grâce à ces intrications des altérités et à la pluralisation des textes. Il nous semble que ce trait stylistique se rapproche dans le cas de nos auteures d'une véritable esthétique reposant sur deux visées distinctes ; d'une part, la légitimation du statut d'*auteure* en les plaçant sur la scène littéraire, et d'autre part, l'intégration de voix / écritures autres qui viennent compléter l'œuvre – des éléments littéraires différents infiltrant le texte, qui n'est donc plus « un », de même que les identités composites se construisent sur la relation à l'altérité.

Dans le cadre de l'intertextualité, nous nous appuyerons sur les catégories théorisées par Gérard Genette qui s'attache à dresser une définition globale des aspects que peut prendre l'intertextualité, à savoir :

1. L'intertextualité définie comme la « présence effective d'un texte dans un autre » ;
2. La paratextualité qui concerne la relation du texte avec son environnement textuel ;
3. La métatextualité qui constitue le « commentaire », la « relation critique au texte » ;
4. L'hypertextualité qui est la relation par laquelle un texte peut dériver d'un texte antérieur par transformation simple ou par imitation (par exemple : la parodie ou le pastiche), et enfin ;
5. L'architextualité concernant la relation « d'appartenance taxinomique » du texte à une catégorie générique²³³.

Ces cinq relations transtextuelles nous permettront de préciser notre propos et de souligner quel usage des « généalogies littéraires » est fait par nos auteures ; là aussi, nous envisageons des éléments *autres* qui deviennent partie intégrante du texte, soulignant la mouvance des identités littéraires et la difficulté à les saisir. Si cela est bien évidemment le cas pour les auteurs et les auteures, notre hypothèse postule d'une signification différente quand il s'agit d'auteures, les intertextualités littéraires renvoyant au statut des « femmes qui écrivent ».

²³¹ Julia Kristeva, *Sémiotikè*, Paris, Seuil, 1969, p. 85.

²³² Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 32.

²³³ Ahmed Benmahamed, *L'Écriture de Nina Bouraoui : Éléments d'analyse à travers l'étude de cinq romans*, thèse de doctorat sous la direction de Madame le Professeur Colette Vallat, juin 2000, p. 70. Disponible sur <http://www.limag.refer.org/Theses/BenmahamedMaitriseBouraoui.PDF> (page consultée le 5 janvier 2012).

Hélène Cixous ainsi que Julia Kristeva ont appuyé leurs analyses sur le recours des femmes à l'oralité et, plus spécifiquement, aux sonorités et à la musicalité. Ces œuvres paraissent être écrites sur un mode plus traditionnel – peut-être plus patriarcal ? – et n'ont pas recours à des déstructurations profondes de la narration. Néanmoins, nous y trouvons de nombreuses références à la musique, au dessin, etc.

Si la description théorique de la *chora* que nous poursuivons, suit le discours de la représentation qui la donne comme évidence, la *chora* elle-même, en tant que rupture et articulations – rythme – est préalable à l'évidence, au vraisemblable, à la spatialité et à la temporalité. Notre discours – le discours – chemine contre elle, c'est-à-dire s'appuie sur elle en même temps qu'il la repousse, puisque, désignable, réglementable, elle n'est jamais définitivement posée : de sorte qu'on pourra la situer, à la rigueur même lui prêter une topologie, mais jamais l'axiomatiser²³⁴.

Si les auteures utilisent la langue pour dire et se dire, les personnages mis en scène mettent en place des stratégies d'évitement de la parole en privilégiant l'oralité. La (re)transcription de l'oralité est, à cet égard, un autre élément fondateur de l'analyse, comme autant de confrontations à la norme : dans les dialogues, les « parlars régionaux » sont retranscrits, amenant des déstructurations de la syntaxe, des déformations phonologiques, etc. conduisant ainsi une « modalité hétérogène au sens²³⁵ », selon la terminologie de Julia Kristeva. Les « archaïsmes », qui nous paraissent très actuels, issus de la tradition orale viennent infiltrer le texte littéraire, complétant l'analyse symbolique : les éléments sémiotiques, antérieurs à l'acquisition de la syntaxe, ramènent à la dimension orale de la voix. Se mêlant étroitement à la signification, ces éléments textuels *parlés* constituent de véritables dissonances positives :

Toute énonciation, même sous sa forme écrite figée, est une forme de réponse à quelque chose et est construite comme telle. Elle n'est qu'un maillon de la chaîne des actes de parole. Toute inscription prolonge celles qui l'ont précédée, engage une polémique avec elles, s'attend à des réactions actives de compréhension, anticipe sur celles-ci, etc.²³⁶

Il y a donc une dimension profondément inférente entre langage parlé et langue écrite. Se rapporter soi et inscrire le *Féminin* dans les textes se concrétisent, dans cette optique, par

²³⁴ Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 23.

²³⁵ Référence de seconde main, Julia Kristeva, « Le sujet en procès », in Claude Lévi Strauss, *L'Identité*, Paris, Grasset & Fasquelles, 1977, cité dans Nasser Benamara, « Le style oral chez Malika Mokeddem ou l'écriture du conte », in *Synergie*, Algérie n° 8, 2009, p. 124.

²³⁶ Bertrand Marquer, « La notion de discours » [en ligne], in *F@rum, Pharotheca, Analyse textuelle*, Università di Genova, disponible sur <http://www.farum.unige.it/francesistica/pharotheca/analyse.textuelle/Fiche%201%20%20la%20notion%20de%20discours.htm> (page consultée le 21 avril 2012).

un entrelacs de voix qui se répondent et se complètent, reproduisant finalement le dialogue entre langue patriarcale et oralité :

Le discours est par conséquent interactif : cette caractéristique du discours comme étant interactif est évidente sous sa forme orale (le dialogue entraîne une interaction) mais elle ne s'y réduit pas. Il y a une interactivité fondamentale (ou dialogisme) dans tout texte car le discours qu'il met en place prend en considération un destinataire²³⁷.

L'inscription de l'oralité, en tant que présence du corps féminin, dans le texte littéraire est un des fondements de l'écriture au féminin et du féminisme différentialiste qui nous sert d'outil d'analyse dans cette étude. Déjà dans *Une Chambre à soi*, Virginia Woolf plaçait le corps, féminin, en tant que support du texte littéraire :

Pourquoi aucune femme, quand un homme sur deux, semble-t-il, était capable de faire une chanson ou un sonnet, n'a écrit un mot de cette extraordinaire littérature, reste pour moi une énigme cruelle. Quelles étaient les conditions de vie des femmes ? me demandai-je ; car la fiction, œuvre d'imagination s'il en est, n'est pas déposée sur le sol tel un caillou, comme le pourrait être la science ; la fiction est semblable à une toile d'araignée, attachée très légèrement peut-être, mais enfin attachée à la vie par ses quatre coins. Souvent les liens sont à peine perceptibles [...]. Mais *quand la toile est tirée sur le côté, arrachée sur les bords, déchirée en son milieu, on se souvient que ces toiles ne sont pas tissées dans le vide par des créatures incorporelles mais sont l'œuvre d'une humanité souffrante et liées à des choses grossièrement matérielles*, tels la santé, l'argent et les maisons où nous vivons²³⁸.

Ainsi, la langue d'expression, écrite, métissée avec les langues parlées, retranscrit l'intonation du discours parlé. N'appartenant pas au champ symbolique, la stylisation de la langue orale dans le texte renvoie directement à une rupture avec le langage social surmoïque. Par ce biais, les auteures rendent compte d'une réalité vécue, échappant aux identités prescrites. Laura Cremonese souligne à ce propos que « la parole de la femme (et donc son écriture) est plus libre, moins codifiée, plus révolutionnaire que celle de l'homme. Elle parle une "langue à mille langues, qui ne connaît ni le mur ni la mort" (p. 162), cri et musique, toux, vomissement, agonie, feu, une langue qui pulvérise et rénove le discours²³⁹. »

Bien entendu, la rencontre entre langue d'expression et langue maternelle est au cœur de cette quête : le bilinguisme de nos auteures permet un travail de la langue véhiculaire. Les phénomènes de dialogisme et de confrontation de différentes langues dans les œuvres étudiées

²³⁷ Voir le séminaire intitulé « Littérature et musique » de Béatrice Didier, disponible sur Fabula, la recherche en littérature, <http://www.fabula.org/colloques/sommaire1228.php> (page consultée le 21 avril 2012).

²³⁸ Virginia Woolf, *Une Chambre à soi*, op. cit., 1929, p. 64. Nous soulignons.

²³⁹ Laura Cremonese, *Dialectique du masculin et du féminin dans l'œuvre d'Hélène Cixous*, Paris, Didier Érudition, 1997, p. 56.

Le syntagme entre guillemets anglais renvoie à l'essai « Le rire de la méduse » d'Hélène Cixous, originellement paru dans le n° 61 de *L'Arc* (Hélène Cixous, « Le rire de la Méduse », in *L'Arc*, n° 61, 1975, p. 50).

se rattachent bien à l'hybridation. Le Différent se mêle à l'unité première, réfutant les clivages traditionnels, réducteurs, et conférant une dimension identitaire plurielle aux œuvres. Le recours à l'altérité fait « cracher l'inconscient²⁴⁰ » en de nouvelles images. On peut dès lors parler de *schème de la coïncidence des opposés*, que définit le couplage de réalités opposées. Dans la rationalité, c'est l'un ou l'autre (chaud ou froid), mais on peut penser la rencontre de ces opposés pour faire signifier « autrement » ; au contraire de la langue qui nous offre un merveilleux espace d'interactions entre la *parole* et le *dire* :

Toute énonciation, même sous sa forme écrite figée, est une forme de réponse à quelque chose et est construite comme telle. Elle n'est qu'un maillon de la chaîne des actes de parole. Toute inscription prolonge celles qui l'ont précédée, engage une polémique avec elles, s'attend à des réactions actives de compréhension, anticipe sur celles-ci, etc²⁴¹.

Les idiomes français et seconds s'entrelacent dans les œuvres et se répondent mutuellement, formant une langue qui s'apparente à une voix, à un chant ; ce qui nous ramène vers la philosophie d'Hélène Cixous : « "C'était un chant !" N'y a-t-il pas un rapport entre l'évocation, l'insufflation, ce parc vibrant (parcours d'intensités complexes, de passions s'altérant, cherchant refuge) pépinière, et notre gestation ? (de chants en peine de c(h)œurs où se loger, de graines princières en quête de seins où piquer un somme, d'enfants kidnappés à revendre)²⁴². » La langue devient un lieu vivant d'exploration de Soi, le refus de l'unicité et l'inscription de l'oralité amènent à repenser l'ancrage de l'identité dans la langue et à explorer une nouvelle voie : le travail de l'écriture par le biais du langage.

Auteures algériennes de langue française

Dans cette optique, nous envisageons « la citation comme agent mobile de recherche et de questionnement²⁴³. » Comme nous avons pu l'évoquer précédemment, les intertextualités font partie intégrante de l'écriture palimpsestique de Soi d'Assia Djebar : les citations de sources historiques, notamment celles datant de la colonisation, émaillent les œuvres, et à cet égard *L'Amour, la fantasia* est particulièrement illustrative de ces incorporations du Différent dans le Soi :

²⁴⁰ Malika Mokeddem, *N'Zid*, op. cit., p. 116.

²⁴¹ Mikhaïl Bakhtine, *Le Marxisme ou la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, p. 105-106.

²⁴² Hélène Cixous, *Souffles*, op. cit., 1974, p. 35.

²⁴³ Beida Chikhi, *Les romans d'Assia Djebar*, Alger, O.P.U. 1990, p. 19.

Pélissier me devient premier écrivain de la première guerre d'Algérie ! Car il s'approche des victimes quand elles viennent à peine de frémir, non de haine, mais de *furia*, et du désir de mourir... Pélissier, bourreau-greffier, porte dans les mains le flambeau de mort et en éclaire ces martyrs²⁴⁴.

L'historien acquiert ainsi le statut d'instance narrative à part entière, bien que ses propos soient transcrits au discours rapporté et largement commentés par l'auteure : « Pélissier, pris par le remords, empêche cette mort de sécher au soleil, et ses mots, ceux d'un compte rendu de routine, préservent de l'oubli ces morts islamiques, frustrés des cérémonies rituelles. Un siècle de silence les a simplement congelés²⁴⁵. » C'est un usage spécifique qu'Assia Djébar fait de ces voix autres : elle s'intègre à son texte qui, dès lors, devient un lieu de débats interactifs.

Nous retrouvons un phénomène analogue quant au *topos* du corps enfermé loin des regards et des désirs masculins ; les œuvres picturales procèdent à une libération corporelle, qui donne à voir littérairement les corps des femmes pourtant passés sous une forme de silence social : les œuvres d'Eugène Delacroix sont, à cet égard, particulièrement parlantes. L'orientaliste peint « comme s'il faisait aussi de cette dénudation non pas seulement le signe d'une émancipation, mais plutôt celui d'une renaissance de ces femmes à leur corps²⁴⁶ ». Sur les œuvres picturales citées dans le *corpus*, les femmes sont représentées nues ; l'art se fait donc libérateur des corps féminins, car s'il peut certes être jugé indécent, il échappe néanmoins aux pressions sociétales et soulève des interrogations quant au *Féminin* :

Ce cœur de harem entrouvert, est-il vraiment tel qu'il [Eugène Delacroix] le voit ? [...] À son retour à Paris, le peintre travaillera sur l'image de son souvenir qui tangué d'une incertitude. Il en tire un chef-d'œuvre qui nous fait toujours nous interroger [...]. La vision, complètement nouvelle, a été perçue image pure. Cet éclat trop neuf devait en brouiller la réalité²⁴⁷.

À ce sujet, comment ne pas penser à Theodor Adorno, pour qui « le fait que les œuvres d'art sont là montre que le non-étant pourrait exister. La réalité de l'œuvre d'art témoigne de la possibilité du possible²⁴⁸. » Relevons d'ailleurs que les tableaux de Delacroix ont servi d'illustrations à certains romans d'Assia Djébar, tel *L'Amour, la fantasia*, et *Femmes d'Alger dans leur appartement* (peint en 1832, le tableau éponyme de Delacroix a donné son nom au roman djébarien). Pablo Picasso, à son tour, sera convoqué dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* par l'auteure au sujet de la colonisation violente de l'Algérie, ses

²⁴⁴ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 114.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 118.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 163.

²⁴⁷ Assia Djébar, « Postface », in *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., 1995, p. 147.

²⁴⁸ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique* [trad. De M. Jimenez], Paris, Klincksieck, 1974, p. 179.

œuvres permettant d'évoquer les horreurs subies, le « viol algérien » sans que ne soient nommées les exactions. L'auteure algérienne ne se contente pas de citer les œuvres, elle se livre même à une véritable exégèse :

Femmes d'Alger dans leur appartement [de Delacroix, 1835] : trois femmes dont deux sont assises devant un narguilé. La troisième, au premier plan, est à demi allongée, accoudée sur des coussins. Une servante, de trois quarts dos, lève un bras comme si elle écartait la lourde tenture qui masque cet univers clos ; personnage presque accessoire, elle ne fait que longer ce chatoiement de couleurs qui auréole les trois autres femmes. Tout le sens du tableau se joue dans le rapport qu'entretiennent celles-ci avec leur corps, ainsi qu'avec le lieu de leur enfermement. Prisonnières résignées d'un lieu clos qui s'éclaire d'une sorte de lumière de rêve venue de nulle part — lumière de serre ou d'aquarium - le génie de Delacroix nous les rend à la fois présentes et lointaines, énigmatiques au plus haut point.

Quinze ans après ces journées d'Alger, Delacroix se ressouvient, y retravaille et donne au salon de 1849 une seconde version des *Femmes d'Alger*. La composition est à peu près identique, mais plusieurs changements font mieux apparaître par récurrence le sens latent du tableau. Dans cette seconde toile où les traits des personnages sont moins précis, les éléments du décor moins fouillés, l'angle de vision s'est élargi. Cet effet de cadrage a pour triple résultat : - d'éloigner de nous les trois femmes qui s'enfoncent alors plus profondément dans leur retrait, - de découvrir et dénuder entièrement un des murs de la chambre, de le faire peser d'un plus grand poids sur la solitude de ces femmes, - afin d'accentuer le caractère irréel de la lumière. Celle-ci fait mieux apparaître ce que l'ombre recèle comme menace invisible, omniprésente, par le truchement de la servante qu'on ne distingue presque plus mais qui est là, attentive²⁴⁹.

Beida Chikhi précise qu'« il s'agit pour Assia Djébar d'accéder, par le regard romanesque se substituant à celui des deux peintres, au parcours socio-historique d'un destin au féminin qui se raconte dans l'échange esthétique des œuvres d'art²⁵⁰. » Il y a donc rencontre entre *la littérature en construction* et l'image, qui devient le pré-texte à définir l'écriture et les visées esthétiques djebariennes, l'auteure affirmant elle-même « chercher à restituer la conversation entre femmes, celle-là même que Delacroix gelait sur le tableau²⁵¹. »

Dans une même optique, l'écriture d'Assia Djébar s'appuie sur « le secret du corps et son rythme autonome, le velours intérieur du corps²⁵² », les références aux corps dansants y étant particulièrement nombreuses et ayant d'ailleurs fait l'objet de nombreuses études.

[...] Je préférerais soudain évoluer avec lenteur, mes pieds [...] marquant le rythme quasi sèchement, mes hanches ou mon torse appliqués à soustraire de celui-ci l'excès, à atténuer les entrelacs, à transmuier le caractère oriental en des figures sobres [...] seuls mes bras devenaient

²⁴⁹ Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p. 170.

²⁵⁰ Beida Chikhi, « Assia Djébar », in Charles Bonn, Naget Khadda, Abdallah Mdahhri-Alaoui (dirs), *La Littérature maghrébine de langue française*, Paris, EDICEF-AUPELF, 1996, p. 83-91.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 164.

²⁵² Assia Djébar, *Vaste est la prison*, op. cit., 1995, p. 63.

lianes, dessinaient l'arabesque, seuls, mes bras nus, ce soir, évoluaient, dans la pénombre, tantôt en serpents, tantôt en calligraphie²⁵³.

Il s'agit de se réconcilier avec le corps, hors de toute dimension érotique ou sexuelle, de réapproprier d'un Soi corporel par la danse, au travers de descriptions faisant apparaître le rapport texte / image. Ce faisant, la narratrice entre en lien avec elle-même, et les mouvements corporels qui se dessinent en arrivent à créer un langage à part entière, éminemment positif et signifiant. Les arabesques et les calligraphies, outre le mouvement, donnent à voir une inscription, une expression de Soi. Au-delà de toute entreprise de séduction, Assia Djébar dépeint des corps qui accèdent à leur autonomie et permettent donc l'exploration du corps en tant que composante de l'identité : cathartique, la danse apparaît comme libération et fait échapper le corps aux contraintes en lui offrant un lieu d'expression de Soi :

enfin, la crise intervenait: ma grand-mère, inconsciente [...] entraînait en transes... à elle seule, elle tenait les rênes de l'émotion collective [...]. On la portait presque, tandis que transformant en rythmique ses plaintes quasi animales, elle ne dansait plus que de la tête, la chevelure dénuée, les foulards de couleurs violentes, éparpillés sur l'épaule [...] obéissant au martèlement du tambour de l'aveugle, la vieille ne luttait plus : toutes les voix du passé bondissaient loin d'elle, expulsée hors de la prison de ses jours²⁵⁴.

Que la danse magnifie la beauté ou la sensualité comme dans *Vaste est la prison* ou révèle les douleurs enfouies comme dans *L'Amour, la fantasia*, elle reste avant tout un mode d'expression qui permet de mettre au jour, à défaut de mots, l'expérience vécue.

Le même phénomène se retrouve au niveau structurel des œuvres, dans lesquelles Assia Djébar recourt aux Arts visuels pour faire signifier la poétique de ses propres textes. Cet autre niveau de lecture, hybridant littérature et mise en images, nous semble lui aussi créer un espace de libération hors des contraintes issues des canons patriarcaux de l'écriture ; à l'image de la troisième partie de *L'Amour, la fantasia*, intitulée « Voix ensevelies », qui est constituée de différents *Mouvements*, en référence directe à la musicologie. Ce sommaire tend à montrer la musicalité du texte, tant au niveau de la mise en page, où les titres se décalent peu à peu, qu'au niveau des champs lexicaux en présence, des *Voix* et des *Murmures* rythment la narration et accompagnent le texte qui dès lors tient plus du conte oral que du récit écrit. L'auteure rythme la narration par l'entrelacement des *topoi* corporels et vocaux : les différents *tableaux* qui se succèdent sont reliés par les « Voix » des différentes femmes. Mireille Callegre précise que :

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 168-169.

toute une altérité est mise en scène, sciemment, ostensiblement : soulignant que le discours identitaire ne va pas sans interruption, l'intime sans l'étranger, l'endroit sans revers. Que donner lieu, c'est donner forme. Et que donner forme c'est donner voix. Donner de la voix. Moduler et rythmer : chant, déploration, battement, rhapsodie. C'est-à-dire faire entendre. Et de là se faire entendre²⁵⁵.

Et l'altérité est un constituant inséparable de l'écriture djebarienne qui convoque de nombreux autres modes d'expression de Soi ; à l'image du chapitre « Sistre » dans *L'Amour, la fantasia*, qui s'attache à faire de l'oralité, outre son aspect de langue maternelle parlée, une voix à part entière, un instrument ayant ses caractéristiques propres :

Sistre

Long silence, nuit chevauchées, spirales dans la gorge. Râles, ruisseaux de son précipice, sources d'échos entrecroisés, cataractes de murmures, chuchotements en taillis tressés,urgeons susurrant sous la langue, chuintements, et souque la voix courbe qui, dans la soute de sa mémoire, retrouve souffles souillés de soûlerie ancienne. Râles de cymbale qui renâcle, cirse ou ciseaux de cette tessiture, tessons de soupirs naufragés [...]²⁵⁶.

Il s'agit ici de dépasser la signification sémantique des mots, pour rendre l'émotivité de la voix parlée et tendre à une communication non-verbale, à laquelle s'attache l'auteure tout au long de son œuvre ; le message verbal n'étant envisagé que sous l'angle d'une partie de l'écriture, cette dernière est complétée de manière à faire signifier le *Féminin*. La poétique mise en œuvre lui permet de dépasser les clivages linguistiques, entre français, arabe et berbère, et les frontières littéraires. L'auteure s'interroge dans *L'Amour, la fantasia* : « Ce n'est pas parce que c'est telle langue ou telle langue, c'est parce que lorsque vous arrivez devant une mort grimaçante, comment faites-vous ? Comment fait le peintre ? Comment fait l'écrivain ? Comment en rendre compte ? Il y a une sorte de pétrification, alors que l'écriture est mouvement. [...] Dans l'écriture, il y a une sorte d'impossibilité ; l'écriture fuit, c'est le cri qui prend sa place, c'est le silence²⁵⁷. » Un autre exemple frappant, que nous reproduisons ici, se trouve dans *Vaste est la prison* et fait quant à lui appel au mouvement de travelling de caméra :

Troisième partie

UN SILENCIEUX DÉSIR

« Fugitive et ne le sachant pas »

Femme arable I

1^{er} mouvement : De la mère en voyageuse

Femme arable II

²⁵⁵ Mireille Calle-Gruber, « Et la voix s'écrit(e)ra. Assia Djebar ouïe cri architecte », in *Le renouveau de la parole identitaire*, Centre d'études littéraires françaises du XX^e siècle, Cahiers 2, 1993, p. 277.

²⁵⁶ Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 156.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 34.

2^e mouvement : De la grand-mère en jeune épousée
 Femme arable III
 3^e mouvement : De la mère en fillette
 Femme arable IV
 4^e mouvement : De la narratrice dans la nuit française
 Femme arable V
 5^e mouvement : De la narratrice en adolescence
 Femme arable VI
 6^e mouvement : Du désir et de son désert
 Femme arable VII
 7^e mouvement : Ombre de la séparation [...]
 Le sang de l'écriture – Final – ²⁵⁸

Déconstruisant ainsi l'écriture patriarcale traditionnelle, Assia Djébar fait advenir le corps féminin dans l'écriture : par la présence de voix certes, mais aussi en développant le rapport texte / image. Au scripturaire s'amalgame le visuel, ces chapitres se réfèrent en effet au film qu'Assia Djébar a tourné en Algérie *La Noubba des femmes du mont Chenoua* en 1977, projet cinématographique sur lequel elle revient dans la dernière partie de l'œuvre, « une émotion m'a saisie. Comme si, avec moi, toutes les femmes de tous les harems avaient chuchoté : "moteur". Connivence qui me stimule. D'elles seules dorénavant le regard m'importe. Posé sur ces images que j'organise et que ces présences invisibles derrière mon épaule aident à fermenter²⁵⁹. » La *noubba*, ce chant andalou qui conte « l'histoire quotidienne des femmes » sous forme de symphonie « aux mouvements rythmiques déterminés », sert d'intertexte essentiel non seulement au film mais aussi au texte littéraire, leur conférant sa structure musicale²⁶⁰.

Dans ce rapport à l'oralité, le recours au chant est bien entendu primordial et prégnant ; il s'agit avant tout d'inscrire le discours oral dans le texte littéraire. Les très nombreuses mentions au chant, et les (re)transcriptions des paroles tendent à renforcer la présence de la voix de l'auteure, par-delà la narration elle-même. La scansion que ces éléments confèrent à la lecture, entre autres avec une mise en page et une typographie particulières, amène à envisager que le corps tout entier devient un instrument, produisant l'identité. Ainsi, la partie du vers traduit en langue française, « Vaste est la prison », dans le roman du même nom, apparaît à de nombreuses reprises dans l'œuvre éponyme : en mise en exergue (p. 9), en épilogue (p. 350), mettant en avant la traduction faite par Jean Amrouche en

²⁵⁸ Assia Djébar, *Vaste est la prison*, op. cit., 1985, p. 352.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 174.

²⁶⁰ Source de seconde main, Jeanne-Marie Clerc, « L'influence du cinéma sur l'écriture romanesque d'Assia Djébar », in *Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement)*, *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n° 2, 2006, disponible sur <http://www.fabula.org/lht/2/Clerc.html> (page consultée le 19 juillet 2012). Extrait du texte servant de prologue au film.

1939, et bien évidemment dans le corps du texte, en langue originale berbère puis traduit en français :

*Seg gwasmi yebda ussegwas
Wer nezhi yiggwas !
Meqqwer lhebs iy inyan
Ans'ara el ferreg felli !
Depuis le premier jour de l'année
Nous n'avons eu un seul jour de fête !
Vaste est la prison qui m'écrase
D'où me viendras-tu, délivrance ²⁶¹ ?*

La dernière partie de l'œuvre « Le Sang de l'écriture – Final – » apparaît effectivement comme l'ultime strophe d'un chant plurimorphe qui s'est longuement dévidé durant le même roman :

Écrire comment ?
Non en quelle langue, ni en quel alphabet – celui, double, de Dougga ou celui des pierres de Césarée, celui de mes amulettes d'enfant ou celui de mes poètes français et allemands familiers ?
Ni avec litanies pieuses, ni avec chants patriotiques, ni même dans l'encerclement des vibratos du *tzarlrir* !
Écrire, les morts d'aujourd'hui désirent écrire : or, avec le sang, comment écrire ²⁶² ?

Le chant permet finalement une *écriture en creux*, jouant sur l'espace interstitiel entre présence et absence. Nous voudrions conclure l'étude des oralités djebariennes sur une citation de l'auteure particulièrement significative :

Écrire en langue étrangère, hors de l'oralité des deux langues de ma région natale – le berbère des montagnes du Dahra et l'arabe de ma ville –, écrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine. *Écrire ne tue pas la voix*, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues ²⁶³.

À l'interdiction de la parole féminine, la langue donc, dans l'espace public, répond à la voix en tant que langage. Les mots ayant trait à des affects profonds, *hannouni* (amour, tendresse) dans *L'Amour, la fantasia* et *edou* (haine, ségrégation) dans *Vaste est la prison*, sont transcrits de l'arabe en caractères latins. Il s'agit là, à nos yeux, d'insérer une sonorité autre dans le texte et de lui conférer ainsi une musicalité différente, comme nous le verrons avec l'étude des résurgences des langues secondes. Le fait qu'Assia Djébar livre

²⁶¹ Assia Djébar, *Vaste est la prison*, op. cit., 1995, p. 236-237. L'auteure souligne.

²⁶² *Ibid.*, p. 346.

²⁶³ *Ibid.*, p. 229. Nous soulignons.

systématiquement les « traductions » corrobore ce phénomène de lyrisme inhérent à l'œuvre djebarienne.

Relevons le cas particulier de *La Vie heureuse* de Nina Bouraoui, dans lequel la narration prend la forme d'un long monologue intérieur où la pensée suivrait son cours sans fil conducteur précis. Ainsi, l'auteure semble refuser la structure traditionnelle du roman au profit d'une « voix » intérieure et d'une oralité marquée :

C'est la fin, dit ma sœur, Carol a encore perdu connaissance, ils n'ont pas rebranché les appareils [...] Ne dis rien à Liz, son père s'en chargera. Je ne dors plus. Je me sens malade à mon tour, comme si Carol nous entraînait avec elle, comme si je devais l'accompagner jusqu'au bout et me noyer. Je reste au soleil dans le jardin. J'ai vu la météo, il pleut à Saint Malo. Ici il fait encore chaud.

Ces « sauts » de la narration contribuent à la non fixité discursive, encore renforcée par le recours aux Arts pour cerner les identités. De manière beaucoup plus contenue qu'Assia Djebar, Nina Bouraoui fait aussi référence à l'art pictural qui se voit haussé au rang de métaphore de l'écriture, « Je suis folle d'écriture parce qu'elle ferme la petite enfance [...]. Je pourrais parler d'une écriture physique, comme ce peintre qui peint avec son sang pour le rouge puis le noir de ses tableaux²⁶⁴. » Nous retrouvons le lien entre peau et langue à de nombreuses occasions dans le roman *Mes Mauvaises pensées* de Nina Bouraoui :

Je lis dans un livre qu'il y a un sujet buvard dans une famille, que c'est dans le système même de la famille, une peau qui prendrait tout ; mes livres sont faits de cette peau, la peau lisse et fragile, la peau photographique [...] ²⁶⁵.

Cette image de la peau comme support des identités, développée *supra* (p. 197), dévoile de nouvelles formes car elle prend une dimension pathologique en s'intensifiant, « je suis aussi la peau buvard de ce monde²⁶⁶. » Ce *buvard* de Nina Bouraoui, outil de la peinture, nous semble receler deux aspects distincts, bien évidemment en lien avec la peinture : d'une part, l'absorption du papier poreux qui amalgame les éléments en les intégrant / incorporant et, d'autre part, la fixation, par trop plein, d'une image – en négatif. Ainsi, les images absorbées par la narratrice se fixent sur la peau, à l'image des tatouages tribaux qui inscrivent les identités sur le corps :

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 34-35.

²⁶⁵ Nina Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, *op. cit.*, 2005, p. 28.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 83.

(Ma) mère disait souvent [...] : « J'ai dû mettre deux mille kilomètres entre lui [le grand-père] et moi », ce qui me faisait penser à un immense fil invisible, dont les extrémités étaient reliées à jamais, par un sentiment si fort qu'il ressemblait à de l'adoration, ou à de la haine ; je pense vivre, aussi, au travers de cela, et quand ma colère vient, je crois qu'elle passe par ce lien, je crois qu'il y a une information familiale, on ne transmet pas seulement la chair à ses enfants mais aussi les conflits [...] ²⁶⁷.

Ainsi, l'art pictural se voit renvoyé vers le marquage corporel, grâce à la langue qui inscrit et s'inscrit dans les constructions d'identités plurielles. Ce qui a retenu toute notre attention dans ce phénomène repose sur le lien qui s'élabore par la langue : cette dernière (re)crée et rend dicibles, grâce au recours aux peintures, les images constitutives d'identités multiples et pourtant unitaires.

Auteures belges de langue française

Écrite en 1996, *Orlanda* de Jacqueline Harpman se veut être, bien évidemment, le double manifeste d'*Orlando* (1929) de Virginia Woolf, et notre auteure belge fait lire le roman woolfien à sa protagoniste avant de rebondir vers sa propre visée littéraire pour cette œuvre, « Orlando l' [Aline] énerve, mais c'est évidemment là que j'ai trouvé l'idée admirable de changer, je ne dirai plus jamais de mal de Virginia Woolf ²⁶⁸. » À l'instar du titre qui est la féminisation du fameux *Orlando* de Woolf, le personnage principal d'Harpman est à l'origine féminin. Dans ces deux romans du XX^e siècle, c'est d'un « personnage-source » que naîtra le second : il / elle est la matrice de laquelle prendra naissance son opposé ²⁶⁹. Le *Masculin* engendre le *Féminin*, et inversement... ce qui tend à montrer la présence des deux genres en chaque individu. Orlando cèdera la place à sa part féminine au milieu du roman, alors qu'Aline, dans *Orlanda*, se dédoublera : les deux parts de son être, la féminine et la masculine, cohabiteront donc dans un même espace / temps. Ce phénomène permet, comme nous l'avons vu, la confrontation entre ces deux opposés : le jeu de contraste en est d'autant plus saisissant. Nos deux auteures dépeignent des phénomènes de mutation, de « transindividuation », le roman de Jacqueline Harpman se présentant comme le miroir inversé de celui de Virginia Woolf : le *Féminin* se métamorphose ici en *Masculin* :

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 157.

²⁶⁸ Jacqueline Harpman, *Orlanda*, op. cit., 1996, p. 16.

²⁶⁹ Il serait possible d'y voir un parallèle avec la Création biblique. Dans l'*Ancien Testament* (*Genèse* 2:21,22), Ève est décrite comme issue de la côte droite d'Adam. Certains exégètes ont émis l'hypothèse d'une erreur de traduction, par « côte » il conviendrait de comprendre « côté ». La femme serait donc l'autre versant de l'homme ; l'être humain originel serait, par conséquent, double : il aurait été porteur des deux sexes jusqu'au moment où le *Féminin* aurait été scindé.

Androgynes brisés par la colère des dieux jaloux, nous galopons derrière notre moitié perdue, nous tentons de reconstituer l'unité des origines : où est mon autre moi ? Qu'est devenue la complétude exquise dont je me souviens et dans quelle vie l'ai-je connue ? Aline et Orlando séparés languissent et veulent se retrouver: ensemble ils se haïssaient, car soumis à la volonté envieuse de l'Olympe, ils ne se reconnaissaient pas et se combattaient²⁷⁰.

L'intertextualité d'*Orlanda* est, comme nous l'avons déjà brièvement évoqué, manifeste : le titre même de ce roman est un clin d'œil à l'œuvre de Virginia Woolf, *Orlando*. L'androgynie, réunion des principes féminins et masculins, est nommé Orlando par l'auteure, le nom de ce troisième personnage apparaîtra rapidement dans le roman, dès la page 20. De la protagoniste originelle naissent trois nouveaux personnages : Aline seule, Lucien et Orlando.

Outre le titre, de nombreux autres éléments tendent à corréler les deux œuvres entre elles, et notamment les termes employés par Harpman pour désigner *les fées qui se penchent sur le berceau de l'enfant*. Le parallèle est particulièrement frappant, même si les Parques d'Harpman sont scandalisées par les mœurs sexuelles de Lucien et non par son sexe biologique :

[...] il comprit les feux de l'enfer et les cris des prédicateurs qui laissent notre siècle étonné, il sut qu'il était damné, les Dames de Pureté, de Chasteté et de Pudeur reculèrent en poussant des cris d'horreur, la bouche de garçon reçut la bouche exigeante de l'homme et il gémit sous le choc de sa propre réponse²⁷¹.

Elles [*les Dames de Pureté, de Chasteté et de Pudeur*] sortent précipitamment en secouant leurs draperies autour de leurs têtes comme pour masquer un spectacle qu'elles n'osent pas regarder ; elles sortent en refermant la porte derrière elles²⁷².

De plus, Jacqueline Harpman met en abîme le recours à l'œuvre de Woolf : elle commente directement dans le texte cette source d'inspiration. Dans une forme de prétérition, l'auteure belge met en abîme sa propre écriture, en démultipliant les renvois et les allusions à « l'œuvre de référence ».

En parallèle, l'auteure joue de la notion de doubles littéraires. Harpman s'attache à multiplier les intertextualités dans son œuvre, dont une des plus marquantes repose sur *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, qui a fait l'objet de la thèse d'Aline. Une discussion à ce sujet entre Aline et Lucien fera émerger, non seulement la timidité de la jeune femme, mais surtout le thème du roman de Jacqueline Harpman :

- Vous auriez dû montrer plus clairement que c'est la préfiguration de toutes ces conversations d'initiés qui procèdent par allusions et excluent automatiquement celui qui ne comprend pas,

²⁷⁰ Jacqueline Harpman, *Orlanda*, op. cit., 1996, p. 146.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 37.

²⁷² Virginia Woolf, *Orlando* [trad. Française de Charles Mauron], op. cit., 2001 [E.O. 1929], p. 177.

définissant ainsi l'aire des élus et la lie des méprisables, que la duchesse de Guermantes autant que Mme Verdurin y sont contenues.

- Mais je n'ai pas vu cela si clairement !

- Si, dit-il avec fermeté. En fait, on s'attend dix fois à ce que vous démontriez que *les deux personnages sont les deux facettes d'une même médaille*, et puis vous ne le faites pas. Ne me dites pas que vous ne l'avez pas pensé²⁷³.

Ainsi, le thème littéraire du double se voit largement exposé et exploré par l'auteure, les références à Woolf étant naturellement les plus manifestes. Non seulement Harpman fait de nombreux clins d'œil à l'auteure anglaise, mais elle commente aussi son écriture, quand elle ne s'adresse pas directement à elle :

[...] j'espère que l'âme de Virginia ne me le reprochera pas et ne viendra pas peupler mes nuits de cauchemars, ce pour quoi je lui signale, si elle m'écoute, que ceci est le timide hommage d'une admiratrice et non le plagiat vulgaire d'une personne sans imagination²⁷⁴.

Dans ce dernier extrait, l'auteure se dédouble : les dénominations d'auteure et de narratrice ne renvoient plus à la même personne. La narratrice veut parler à Jacqueline qui n'est autre que l'auteure. Par ce biais, Harpman accentue le jeu de duplication des identités : le *Je* qui narre l'histoire est lui aussi pluriel. Les autres « doubles littéraires » sont nombreux : *Paludes* d'André Gide, *Les Illusions perdues* d'Honoré de Balzac, etc. En démultipliant des références intertextuelles²⁷⁵ aux œuvres littéraires majeures, Harpman renforce l'idée de l'importance de l'altérité dans l'identité. Il se dégage de cette technique narrative une impression de polyphonie. Le roman *Orlanda* est nourri de ces apports littéraires ; en incorporant l'Autre dans son œuvre, Harpman enrichit la dialectique. Notons que ce procédé repose en partie sur sa propre mise en abîme : dès le début de l'œuvre, *Orlanda* réécrit Balzac pour son propre usage :

- Alors, pour me consoler d'une si pénible tâche, j'ai décidé de faire un bon article. Mais je n'en avais pas l'habitude et j'ai pris Balzac pour copier l'article qui lance Julien de Rubempré. Oh ! personne ne l'a jamais reconnu, le problème n'était pas là, mais même un mauvais plagiat de Balzac était trop bon²⁷⁶.

Dans ce deuxième extrait, Jacqueline Harpman va même jusqu'à intégrer dans son roman une interprétation critique, très ironique, sur le plagiat ou en tout cas sur la réécriture.

²⁷³ Jacqueline Harpman, *Orlanda*, op. cit., 1996, p. 83. Nous soulignons.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 20.

²⁷⁵ Susan Bainbrigge, *Identité, altérité et intertextualité dans l'écriture de Neel Doff, Rolin, Jacqueline Harpman, et Amélie Nothomb*, Lincoln, Presses Universitaires du Nebraska, Nouvelles Études Francophones, vol. 19, n° 2, 2004. Référence de seconde main.

²⁷⁶ Jacqueline Harpman, *Orlanda*, op. cit., 1996, *Ibid.*, p. 96.

Les références au roman de Virginia Woolf, aussi, se font avec beaucoup d'humour, l'auteure n'hésite pas à s'en expliquer auprès de l'auteure originelle :

- Mais il n'a jamais été un garçon ! s'écria-t-elle. [...] Tout n'est qu'allégorie, et c'est elle-même que Virginia raconte : enfant, elle était forte et ardente, elle jouait à la guerre contre les Maures au grenier, elle avait une amie qu'elle adorait et qui s'est mise à la négliger pour les garçons, alors elle s'est retirée dans l'étude et dans la rêverie. Il faut que je demande à Jacqueline si ce n'est pas cela qu'on nomme la période de latence, elle a appris à se raconter des histoires pour se divertir en secret²⁷⁷.

Au-delà du jeu que Jacqueline Harpman instaure entre elle-même et l'auteure anglaise, le roman *Orlando* apparaît comme une clé d'auto-compréhension pour le personnage d'Aline, elle n'est pas une, une part d'elle lui échappe. L'excellent article de Sylvie Vanbaelen intitulé « L'*Orlanda* de Jacqueline Harpman : Virginia Woolf rencontre Carl Gustav Jung » analyse cette rencontre entre Littérature et Psychanalyse :

Les liens entre Orlando et Sackville-West sont donc bien établis par la critique. L'interprétation d'Aline, certes intéressante lorsqu'il s'agit du roman de Woolf, semble surtout éclairer sa propre expérience. Ce qu'Aline interprète à travers ce roman, c'est elle-même. Pour elle, Orlando relate le passage de l'état d'enfant asexué, être complet, masculin et féminin, à celui de femme qui exige la répression des élans, la modestie, la chasteté, la discrétion. Orlando qui devient femme, c'est l'enfant forcée d'étouffer le côté masculin qu'elle a en soi, c'est-à-dire son audace, sa liberté et son esprit d'aventure pour se conformer aux normes de la société. C'est exactement ce qu'a fait Aline²⁷⁸.

Effectivement, le personnage d'Aline se livrera à de nombreuses à des critiques et analyses de l'œuvre *Orlando*, étapes de compréhension par un phénomène mimétique (de transfert, donc), qui la fera entrer en dialogue avec elle-même par le truchement de la Littérature.

L'intertextualité se retrouve chez Marguerite Yourcenar de façon prononcée, ne serait-ce qu'au niveau de sa volonté d'exactitude dans les faits. À cet égard, elle avait déclaré vouloir être à l'image de Racine, qui faisait preuve d'une grande justesse dans la mise en situation historique de ses œuvres. *L'Œuvre au noir* a bénéficié de nombreuses recherches, rencontres ou encore traductions qui ont permis à l'auteure de coller au plus près de la réalité

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 64.

Bien évidemment, la mention à « Jacqueline » rajoute une nouvelle mise en abîme, et crée un double de l'auteure : la narratrice.

²⁷⁸ Sylvie Vanbaelen, « L'*Orlanda* de Jacqueline Harpman : Virginia Woolf rencontre Carl Gustav Jung », in *Dalhousie French Studies*, Butler University, n° 83, été 2008, p. 81-88.

Le personnage Orlando se réfère, selon la critique, à Vita Sackville-West dont la relation amoureuse avec Virginia Woolf a été de notoriété publique.

historique – plus encore que cela n'avait été le cas pour les *Mémoires d'Hadrien*. Le titre lui-même fait référence à « la phase de séparation et de dissolution de la substance qui était, dit-on, la part la plus difficile du Grand Œuvre.²⁷⁹ » En « notes²⁸⁰ », l'auteure belge précise que cette expression alchimique « s'appliquait à d'audacieuses expériences sur la matière elle-même ou s'entendait symboliquement des épreuves de l'esprit se libérant des routines ou des préjugés²⁸¹. »

Un fil conducteur, dont on ne pourrait faire l'économie dans l'étude de l'intertextualité des œuvres de Marguerite Yourcenar, repose sur l'omniprésence du Voyant, Arthur Rimbaud. À la manière du personnage de Virgile dans *La Divine Comédie*, il accompagne l'écriture des deux œuvres réunies dans notre *corpus* :

Elle est retrouvée.
Quoi ? – L'Éternité.
C'est la mer allée
Avec le Soleil²⁸².

Outre le titre du troisième volet de son autobiographie *Le Labyrinthe du monde* emprunté au poète, la notion d'*Éternité* apparaît comme la pierre angulaire liant les deux auteurs ; Achmy Halley démontre le parallèle frappant entre les *Illuminations* et les visions alchimiques qui agitent Zénon :

Un instant qui lui sembla éternel, un globe écarlate palpita en lui ou en dehors de lui, saigna sur la mer. Comme le soleil d'été dans les régions polaires, la sphère éclatante parut hésiter, prête à descendre d'un degré vers le nadir, puis, d'un sursaut imperceptible, remonta vers le zénith, se résorba enfin dans un jour aveuglant qui était en même temps la nuit.

Les éléments qui ressortent de cet extrait font écho à la deuxième strophe d'« Éternité²⁸³ », ce qui amène le critique à supposer une inspiration inconsciente de la part de Yourcenar au moment de faire accéder Zénon au Grand Œuvre. Le critique était d'ailleurs cette hypothèse par les déclarations de l'auteure elle-même :

²⁷⁹ Marguerite Yourcenar, « Note de l'auteur », in *L'Œuvre au noir*, op. cit., 1968, p. 458.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 447.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 459.

²⁸² Notons que deux versions légèrement différentes de ces vers coexistent dans l'œuvre rimbalienne : « Elle est retrouvée. / Quoi ? – L'Éternité. / C'est la mer mêlée / Au soleil ». Arthur Rimbaud, 1976 [E.O. 1872]. « Délires II, Alchimie du verbe », in *Une Saison en enfer*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 375.

²⁸³ Le poème du Voyant se poursuit sur les vers suivants : « Mon âme éternelle, / Observe ton vœu / Malgré la nuit seule / Et le jour en feu ».

Et ici, j'ai l'impression qu'à la vision de Zénon mourant répond à travers le temps le vers du jeune Rimbaud : « Elle est retrouvée. Quoi ? – L'Éternité ». Zénon a rejoint son éternité²⁸⁴.

La phrase qui clôture du roman, « Et c'est aussi loin qu'on peut aller dans la fin de Zénon²⁸⁵ », participe d'un « clin d'œil » à Gustave Flaubert, comme l'a montré Colette Gaudin dans son ouvrage *Marguerite Yourcenar à la surface du temps* (1994), « et voilà à peu près l'histoire de saint Julien l'Hospitalier, à peu près telle qu'on l'a trouvée sur un vitrail d'église, dans mon pays²⁸⁶. » Il serait impossible d'évoquer *L'Œuvre au noir* et l'intertextualité sans rendre compte des nombreux tableaux qui émaillent l'œuvre littéraire. À cet égard, les tableaux de Jérôme Bosch et celles Peter Brueghel, dit Brueghel l'Ancien²⁸⁷, se dégagent nettement, sans doute car ces peintres sont les exacts contemporains du contexte historique dans lequel se déroule la vie de Zénon. *Les Notes de composition* que Marguerite Yourcenar rédige en 1969 (constituant ainsi un ouvrage à part, sans relation avec les « Notes de l'auteur ») placées en fin de volume, de même que « Le Carnet de notes » qui suit *Les Mémoires d'Hadrien*, permettent une grande transparence des intermédialités à l'origine de son écriture, quatre-vingt une œuvres picturales parmi les plus importantes du XVI^e siècle y figurent.

Ainsi, nous retrouvons de nombreuses allusions à l'œuvre de Hyeronimus Bosch et à sa peinture du *Jardin des délices* (1503-104) lors de l'épisode des Anges, les frères s'adonnant au « péché de chair ». Comme le souligne Lucia-Mihaela Manea dans son remarquable travail de thèse, *L'Archéologie de la création chez Marguerite Yourcenar : représentations de la spatialité dans L'Œuvre au noir*, trois éléments peuvent être mis en lien direct avec le tableau : « "la scène infernale" (p. 271), "le jardin des délices" (p. 305) et "ce monde grotesque comme celui que l'on voit dans les tableaux de certains peintres [...]" (p. 390). » La critique poursuit en faisant référence aux *Notes de composition* :

²⁸⁴ Marguerite Yourcenar, Entretiens radiophoniques de Patrick de Rosbo avec Marguerite Yourcenar, 1980, p. 130.

²⁸⁵ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, op. cit., 1968, p. 443.

²⁸⁶ Gustave Flaubert, *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », tome I, 1952 [E.O. 1877], p. 648.

²⁸⁷ Au vu de l'ampleur des sources yourcenariennes (Jérôme Bosch, Brueghel l'Ancien, Jan Van Eyck, etc.), nous ne prétendons pas ici donner une vision complète des intermédialités picturales présentes dans ses œuvres ; nous nous attacherons simplement à donner quelques exemples représentatifs. Pour une étude détaillée, voir, Natalia Falkiewicz, « Le pouvoir compromis des anabaptistes de *L'Œuvre au Noir* à la lumière de la peinture de Bosch et de Breughel », in Francesca Counihan, Bérengère Deprez (dirs), *Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture*, Bruxelles, Peter Lang, 2006, p. 161-169.

Relevons toutefois qu'André Delvaux pour son adaptation de *L'Œuvre au noir* (1997) s'était inspiré des tableaux cités par Yourcenar pour élaborer les décors, avec parmi eux, le fameux *Paysage d'hiver avec trappe aux oiseaux* (1564) de Brueghel pour les extérieurs enneigés.

Le Jardin des Délices de Hieronymus Bosch (1503-1504, Madrid, Prado) a constitué, de l'aveu de l'auteur, la principale source d'inspiration de l'épisode : « Le point de départ de toute l'affabulation est la peinture du *Jardin des Délices* de Bosch, dont le dessin de Florian est tiré trait pour trait (NC 74)²⁸⁸ ».

Par ailleurs, « les nourrissons gisant sur la glace²⁸⁹ », dépeints lors de la mort du Prieur, sortent tout droit du tableau de Brueghel *Le Massacre des innocents*. En évoquant l'intermédialité de Bruegel l'Ancien dans son œuvre, Marguerite Yourcenar insiste sur la portée polémique²⁹⁰ de l'artiste, dont elle se revendique également : il s'agit pour elle de dénoncer « la façon dont un homme se heurte aux conditions sociales dans lesquelles il est plus ou moins prisonnier et dont un homme [Zénon] particulièrement doué s'efforce de s'abstraire de tout ça²⁹¹. » À la citation de Robert Kanters rapportée par Bernard Pivot, elle déclare adhérer pleinement à la vision du critique, qui a écrit au sujet de ses œuvres : « Hadrien vit à une époque où l'homme avait du mal à devenir dieu alors que Zénon vit à une époque où l'homme avait du mal à devenir homme ». Le philosophe grec finira d'ailleurs par prendre corps dans l'esprit de l'auteure qui déclarera « l'aimer comme un frère ».

Auteures québécoises de langue française

Au niveau de la typographie, les intermédialités prenant ancrage dans l'oralité sont mises en relief par l'usage des italiques dans *Les Enfants du sabbat* d'Anne Hébert, où elles apparaissent très abondantes. Citons, par exemple, *La Kyrie Eleison* (p. 182), le chant de pénitence *Parce, Domine*²⁹² (p. 158), etc. L'exemple le plus frappant est sans doute celui de la page 118, où l'on trouve des extraits des psaumes et litanies suivantes :

²⁸⁸ Lucia-Mihaela Manea, *L'Archéologie de la création chez Marguerite Yourcenar : représentations de la spatialité dans L'Œuvre au Noir* [en ligne], Thèse de Doctorat sous la direction de Isabelle Daunais et Jean-Claude Moisan, Québec, Université de Laval, 2004, p. 266, disponible sur www.theses.ulaval.ca/2004/21748/21748_1.pdf (page consultée le 29 juillet 2012).

²⁸⁹ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, op. cit., 1968, p. 277.

²⁹⁰ Lors de l'interview télévisée accordée le 12 novembre 1968, l'auteure insistera sur la visée subversive des œuvres du Flamand, rappelant que sa veuve a brûlé une partie de ses productions après sa mort tant elle craignait « qu'elles ne plaisent pas ». En effet, ses tableaux constituaient des critiques et des satires sociales de son temps. À titre de digression, le film *Le Moulin et la croix* mis en scène par Lech Majewski à la fin 2011 joue de l'étroit rapport entre *Le Portement de la croix* (1564) et les exactions des Espagnols en Flandres à la même époque. Notons que cette fiction s'inspire très largement de l'étude *The Way to Calvary* du critique d'art Michael Francis Gibson.

²⁹¹ « Marguerite Yourcenar parle de *L'Œuvre au noir* » in *Bibliothèque de poche* [en ligne], 12 novembre 1968, disponible sur INA <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I00005238/marguerite-yourcenar-parle-de-l-oeuvre-au-noir.fr.html> (page consultée le 1er février 2012).

²⁹² « *Parce Domine, parce populo tuo ; ne in aeternum irascaris nobis.* », ce qui signifie en langue française : « Pardonnez Seigneur, pardonnez à votre peuple, ne soyez pas toujours irrité contre nous. » (Traduction issue des Offices solennels du St-Sacrement, de la réparation et du précieux-sang avec des actes de consécration et des amendes honorables, Bibliothèque municipale de Lyon (Bibliothèque jésuite des Fontaines), 1777, p. 98.)

1) Chant des Vêpres de Noël

Si iniquitates observaveris, Domine : Domine, quis sustinebit ?

Si tu prends garde aux fautes, Seigneur, Seigneur, qui subsistera ?

2) Repons des funérailles

A porta inferi erue, Domine, animam meam (AH) [*aurait du être animas eorum*]

Des portes de l'enfer, Seigneur, arrachez mon âme (AH) [arrachez cette âme]

3) Poème apocalyptique (x2)

Dies iræ, dies illa,

Solvat sæclum in favilla,

Teste David cum Sibylla !

Jour de colère, que ce jour là

Où le monde sera réduit en cendres,

Selon les oracles de David et de la Sibylle.

Quantus tremor est futurus,

quando judex est venturus,

cuncta stricte discussurus !

Quelle terreur nous saisira,

lorsque le juge apparaîtra

pour tout scruter avec rigueur !

4) Rex tremendæ

Rex tremendæ majestis

Quem patronum rogaturus (AH) [*appartient au tuba mirum Qui salvandos salvis gratis*]

Cum vix justus sit securus (AH) [*appartient au tuba mirum Salva me, fons pietatis*]

Ô Roi, dont la majesté est redoutable,

Quel protecteur invoquerai-je, quand le juste lui-même sera dans l'inquiétude. Ô Vous qui sauvez par grâce, sauvez-moi, par miséricorde.

5) Tuba Mirum

Liber scriptus proferetur

In quo totum continetur.

[ce passage manque chez AH : Unde mundus judicetur]

Le Livre tenu à jour sera apporté,

Livre qui contiendra tout

[*Ce sur quoi le monde sera jugé*].

Comment ne pas reconnaître dans ces passages, parfois délibérément faussés par l'auteure pour rendre littéralement palpable la terreur de l'enfant, le *Requiem de Mozart* ? L'ensemble de l'œuvre est scandé par des extraits du *Requiem*, de la même manière qu'il est traversé par des scènes de viol, d'incestes, de meurtres, de tortures... Nous pouvons supposer que le meurtre que préfigure le chant funèbre est celui de l'enfant de Julie, tué à la naissance par la Mère Supérieure. L'usage du *Requiem* de Mozart présage la mort symbolique que signifie le viol de la fillette, mais ajoute un élément musical, à la manière d'une « bande originale de film » ; ce faisant, l'auteure ajoute une tension dramatique, encore appuyée par le recours à la « langue du sacré » qui n'est depuis longtemps plus immédiatement accessible à ses lecteurs / auditeurs. La langue latine constitue donc une hybridation signifiante qui vient compléter l'analyse sémantique.

Une intermédialité particulièrement intéressante repose sur le lien existant entre les deux œuvres royennes qui constituent notre *corpus* d'étude et les illustrations de « premières de couvertures » des éditions d'étude. Les Éditions du Boréal ont remporté la bataille juridique qui les opposait aux Éditions Stanké et elles sont actuellement les seules à pouvoir imprimer les œuvres de l'auteure québécoise. Néanmoins, elles ont conservé l'esprit d'origine dans lequel avaient été élaborées les couvertures des œuvres ; ainsi, ce sont des reproductions de tableaux d'artistes québécois ou canadiens qui accompagnent le titre des œuvres. Lori de Saint-Martin rappelle que :

Plusieurs de ces tableaux entretiennent avec l'œuvre un rapport direct qui établit un dialogue peinture / littérature parfois amorcé déjà du vivant de Gabrielle Roy (*La Petite Poule d'eau*, de Jean-Paul Lemieux, *Sans titre ou La Montagne secrète*, de René Richard), parfois suggéré par l'éditeur (*Neige à Saint-Henri* d'Allan Harrison pour *Bonheur d'occasion*, *Région de Charlevoix, baie Saint-Paul* de Marc-Aurèle Fortin pour *Cet été qui chantait*)²⁹³.

Ayant pris une part active à l'illustration des textes, ces dernières œuvres ne peuvent qu'éclairer la compréhension de ses œuvres. Le titre de Gabrielle Roy n'est pas sans rappeler la fameuse œuvre de Thomas Mann faisant écho à *La Mort à Venise* (1912), *La Montagne magique* (1924). Il n'est bien sûr pas question ici de se livrer à un faisceau de conjectures hasardeuses, néanmoins les deux œuvres partagent deux *topoi* communs du fait de leur lien avec la « Montagne », tant sur le plan littéraire que philosophique.

Le recours aux Arts comme biais de l'expression de Soi est bien présent dans les romans de Gabrielle Roy, et notamment dans *La Montagne secrète* où ce thème tient lieu de *punctum* de l'écriture. À titre d'anecdote distrayante, la phrase « *Could we ever know each other in the slightest without the arts ?* »²⁹⁴ figurant sur les billets de 20 \$ canadien en version bilingue, « Nous connaîtrions-nous seulement un peu nous-mêmes, sans les Arts ? » provient d'ailleurs de *La Montagne secrète*. Ce roman traite explicitement des Arts et de la quête d'absolu, d'identités, de perfection qui les accompagnent. Parti vers le Grand Nord, Pierre Cardorai trouvera sa Montagne, mais se jugera incapable de la peindre convenablement. Son retour à la société civilisée est justifié par la nécessité de parachever ses techniques picturales, mais il finira par parvenir à la vision du tableau de la Montagne. Là réside le point *culminant*, et névralgique, de ce roman : le personnage, figure de l'auteure, passe de la simple copie du réel (*mimesis*) à la création (*diegesis*) :

²⁹³ Lori Saint-Martin, « Gabrielle Roy et la critique au féminin », in *Voix et Images*, vol. 20, n° 2, 1995, p. 463.

²⁹⁴ Cette information est spécifiée par la Banque du Canada. Disponible sur <http://www.banqueducanada.ca/serie-de-2001-2004-lepopee-canadienne/20-dollars/gabrielle-roy-auteure-canadienne-a-qui-lon-doit-la-citation-au-verso-du-nouveau-billet-de-20/> (page consultée le 7 juillet 2009).

La montagne resplendissante lui réapparaissait. Sa montagne, en vérité. Repensée, refaite en dimensions, plans et volumes ; à lui entièrement ; sa création propre ; un calcul, un poème de la pensée. Enfin il comprenait ce qu'entendait le maître quand il disait que n'est pas nécessairement œuvre d'art l'œuvre de Dieu. La montagne de son imagination n'avait presque plus rien de la montagne de l'Ungava. Et sans doute ne s'agissait-il plus de savoir qui avait le mieux réussi sa montagne, Dieu ou Pierre, mais que lui aussi avait fait œuvre de créateur²⁹⁵.

Quittant le modèle, le jeune homme entre dans le champ de la création artistique : il ne tente plus de reproduire le réel à la perfection mais de jeter sur la toile ce qui est né de sa propre perception. Nous assistons ici à la métaphorisation de la connaissance de Soi :

C'était une fébrilité intense, mais sans objet apparent. Peut-être qu'en lui un lointain accomplissement commençait cette nuit à prendre vie. D'abord, il eut l'impression d'un vaste paysage, d'une splendeur étrange et froide ; il ne le voyait pas véritablement; il le connaissait pourtant, à la manière dont se révèlent à quelqu'un qui rêve éveillé des aspects inconnus du monde²⁹⁶.

Notons toutefois que Gabrielle Roy arrête le récit sur la révélation de l'*acte créateur*, le lecteur n'aura accès qu'à la genèse et au déroulement du projet de quête artistique et de conquête de Soi du peintre : le personnage succombe à un arrêt cardiaque devant le chevalet où il s'apprêtait à commencer son œuvre. Le caractère inachevé de l'absolu de l'artiste réside dans une sorte d'impossibilité à mettre en mots / en peinture l'absolu ; il est possible d'y tendre, sans, portant, jamais l'atteindre. L'auteure dessine ainsi le lien entre peinture et littérature par le biais des réminiscences de Pierre Cardorai, qui le plongent dans les souvenirs aussi bien heureux que plus noirs de son enfance : « réduit aux crayons de son enfance “et refait” les lointains paysages de sa vie²⁹⁷. » À cela s'ajoutent les références à Shakespeare²⁹⁸, il nous semble donc que Gabrielle Roy lie intimement les questionnements identitaires et littéraires :

To tell my story... L'être humain lançait son humble, sa modeste et si légitime requête. Et l'homme, son frère, doué pour la parole, ou les sons, ou les images, tâchait de satisfaire l'incessant appel : *To tell my story...* Au point de délaisser sa propre vie²⁹⁹.

Bien que la mise en abîme de la création soit ici traitée sans que le genre de l'artiste ne soit évoqué, la réflexivité et les généalogies littéraires apparaissent bien comme le seul biais permettant à l'artiste d'échapper aux contraintes sociales. Il aura fallu à Pierre Cardorai la

²⁹⁵ Gabrielle Roy, *La Montagne secrète*, op. cit., 1961, p. 169-170.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 28.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 127.

²⁹⁸ Voir Gabrielle Roy, *La Montagne secrète*, op. cit., 1961, p. 115, 117, 132.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 116. Relevons d'ailleurs que Gabrielle Roy a, lors de nombreuses occasions, évoqué son admiration pour William Shakespeare.

compréhension de ces vers shakespeariens pour saisir l'Art dans sa globalité : l'apparent paradoxe d'une solitude intimement en lien avec l'humanité. En parallèle, les références à Cézanne et Ruysdaël nous renvoient vers le pouvoir évocateur de l'Art, Pierre s'inquiète de savoir « si quelqu'un, un jour, à cause de lui, aur[a] une pareille nostalgie de certains lieux du monde les plus perdus³⁰⁰ », et cherche à faire de ses œuvres des transmetteurs identitaires ; loin d'envisager les créations artistiques comme autotéliques, l'« Homme-au-crayon-magique³⁰¹ » tend à la perfection, illustrée à merveille par les grands maîtres³⁰² :

[...] il avait atteint cet approfondissement de soi auquel convie l'océan et qui, pour quelque temps, tant s'est creusée l'âme, apparaît comme une sorte de vide – et c'est en effet comme un vide: la place faite à l'accroissement - et qui aspire à être comblé³⁰³.

Ce thème de l'isolement, cette fois, physique en plus d'être spirituel, nécessaire à toute création se retrouve d'ailleurs dans la vie de l'auteure qui s'est, à de nombreuses reprises, coupée du monde pour pouvoir écrire. Pierre Cardorai, de *La Montagne secrète*, se plie aussi à cette ascèse : « Puis, sur ces rives cessa de retentir la voix humaine [...] En une immense et solitaire région il parut. Et quoiqu'il fût brisé du regret de ses liens humains, son âme lui sembla ici se reposer comme auprès du cœur sauvage de ce monde³⁰⁴. » En se retrouvant par le biais de la nature mêlée à la création artistique (et aux grands auteurs), Pierre parviendra à poursuivre sa quête :

Ce qu'il peignit avec un tel acharnement à cette époque, c'était la partie éloignée, naïve et jeune de sa vie. Elle lui revenait, lui était entière restituée. Ou plutôt avait-il l'impression de se rencontrer lui-même, tel il avait été, voyageant avec confiance vers l'avenir. Descendant vers le passé, il se croisait allant de l'avant. Et les deux hommes un instant lui semblaient s'arrêter au bord d'une rivière pour se consulter, échanger des nouvelles³⁰⁵.

De cette manière, la peinture devient une voie d'accès à Soi : c'est en peignant, en créant, que Pierre se révèle à lui-même. Les visions de Pierre Cardorai, quasiment mystiques, quant à sa Montagne participent pleinement de cette esthétique :

Perdu d'extase, il regardait au loin le mauve délicat, [...] la neige au reflet bleu, [...] des nuages roses, [...] quelque doux mélange de bleu et de vert déjà difficile à définir en la pensée.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 148.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 85.

³⁰² Les œuvres qu'il découvrira à Paris, à son retour du Grand Nord, constitueront autant de défis dans sa quête de perfection : *L'Homme à la verrue, le portrait de Rembrandt, Ève*.

³⁰³ *Ibid.*, p. 149.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 63.

³⁰⁵ Gabrielle Roy, *La Montagne secrète*, op. cit., 1961, p. 198.

Couleurs, enivrement, long cri profond de l'âme éblouie [...] Pierre regardait comme il eût regardé toute la terre, tous les songes offerts à sa contemplation³⁰⁶.

La nature est revisitée grâce à une langue d'expression qui, par un travail sémantique, en vient à signifier des identités autres, n'appartenant pas obligatoirement au réel, mais construisant le personnage – construction qui nous rappelle d'ailleurs *Les Illuminations* (1872-1875) d'Arthur Rimbaud, car notre peintre se voit projeté dans « cette intercommunication entre l'être intérieur des choses et l'être intérieur du Soi humain³⁰⁷. » Le fait que la quête de Pierre Cardorai le mène à lui-même renforce la portée allégorique de cette œuvre royenne :

La montagne de son imagination [...] ce qu'il en avait pu prendre, il l'avait, à son propre feu intérieur, coulé, fondu, pour ensuite le mouler à son gré en une matière qui n'était désormais plus qu'humaine [...] La vision croissait véritablement³⁰⁸.

Le « secret » contenu dans le titre se voit révélé – en partie – dans cette citation : il s'agit de Pierre lui-même. Son errance peut donc toucher au but dès lors que la quête d'identité se réalise, car, comme le souligne François Ricard, sa « mobilité [...] semble n'aller vers aucune destination précise³⁰⁹ », le tableau final peut être peint car il sait maintenant comment habiter son œuvre : la peinture de sa Montagne sera un autoportrait !

Un thème similaire se dégage de *La Petite poule d'eau*, dans lequel, si les intertextes sont peu nombreux, la littérature constitue un *topos* à part entière car l'auteure la présente comme une ouverture sur le monde. Luzina se découvre une passion irrépressible pour les ouvrages d'Histoire et de Géographie qu'elle découvre par le truchement du troisième instituteur à séjourner sur l'île³¹⁰ : statique géographiquement, manant un mode de vie insulaire, les ouvrages qu'elle lit acquièrent le statut d'ouvertures sur le monde, au-delà de ce que la littérature de voyage représente, car elle voyage à travers les cartes. Cette passion se retrouvera chez sa fille : « Joséphine se cala au fond d'une chaise de la cuisine comme si elle

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 56-57.

³⁰⁷ Jacques Maritain, *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1966, p. 1, cité dans Annette Saint-Pierre, *Gabrielle Roy sous le signe du rêve* [en ligne], Thèse de Doctorat sous la direction d'André Renaud, Ottawa, Université d'Ontario, p. 113, disponible sur <http://www.ruor.uottawa.ca/fr/bitstream/handle/10393/22221/EC56020.PDF?sequence=1> (page consultée le 28 juillet 2012).

³⁰⁸ Gabrielle Roy, *La Montagne secrète*, op. cit., 1961, p. 221.

³⁰⁹ François Ricard, *Introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy*, Montréal, Nota bene, « Visées critiques », 2001 [EO 1975], p. 123.

³¹⁰ Voir Gabrielle Roy, *La Petite poule d'eau*, op. cit., 1961, p. 118.

eût été installée dans un train, et elle regarda *venir vers elle* le sud du Manitoba³¹¹ », la lecture des *Mothers Goose* (cf. Charles Perrault, *Les Contes de ma mère l'Oye*, 1695) devient ainsi un voyage en de nouvelles contrées et, surtout, en soi-même : le déplacement, les pérégrinations, deviennent intérieures.

Auteures suisses de langue française

Corinna Bille fait mention de l'œuvre de Gottfried Keller³¹², *Henri le Vert*, dès l'ouverture de la nouvelle « Emerentia 1713 », dont la mise en exergue occupe, paradoxalement, l'intégralité du premier chapitre. La référence à cet auteur majeur de la littérature suisse place le « conte » de Corinna Bille dans la lignée des conteurs réalistes à laquelle appartient l'auteur zurichois. Ce faisant, elle souligne par le biais des poèmes relevant de l'intertextualité l'ancrage dans la réalité sociale et historique de la Suisse. Néanmoins, dans le roman de Gottfried Keller, ne figure aucune référence à une jeune fille maltraitée³¹³. Par ailleurs, le chant émerge en filigrane des œuvres de notre *corpus* insérant la voix de l'auteure dans le texte :

Quand Guilhem de Beauvoir
Eut les talons tournés,
Dut s'habiller de serge
Et les pourceaux garder.
[...] A gardé sept années
Sans rire ni chanter ;
Au bout de la septième
Elle s'est mise à chanter³¹⁴.

Il s'agit dans ces strophes du septième et du huitième couplet de *La Porcheronne*, qui appartiennent au folklore provençal français du XIII^e siècle et narrent les exploits d'un personnage réel ayant participé en croisades³¹⁵ ; ces paroles amènent une nouvelle strate au texte de Corinna Bille, en explicitant la souffrance de la fillette. Les arts picturaux jouent également un rôle fondamental dans l'écriture de Bille, que l'on peut placer sur un pied d'égalité avec le chant. À la manière inverse du roman *Le Portrait de Dorian Gray*, la famille exige un portrait de la fillette, avant de la condamner à s'étioler lentement :

³¹¹ *Ibid.*, p. 139. Nous soulignons.

³¹² Auteur suisse de langue allemande, Gottfried Keller (1819-1890) est un politicien et un romancier. *Henri le Vert* est le roman (1855) qui assurera sa consécration dans les littératures germanophones. Ce *Bildungsroman* (« Roman d'éducation ») est autobiographique.

³¹³ Pour plus de détails, voir Lilian Pestre de Almeida.

³¹⁴ Corinna Bille, *Deux Passions*, *op. cit.*, 1979, p. 52.

³¹⁵ Henri Davenson, *Le Livre des chansons...*, *op. cit.*, p. 176.

Pendant toute la semaine, j'ai traité chez moi un peintre que Madame m'a envoyé pour qu'il fit le portrait de la petite demoiselle. La famille, affligée, ne veut plus garder la créature avec elle mais seulement conserver d'elle une portraiture en triste souvenir et pour la contempler en manière de pénitence et aussi à cause de la grande beauté de l'enfant. Le seigneur, en particulier, ne veut pas renoncer à cette idée³¹⁶.

L'image récurrente dans cette nouvelle mettant en scène un portrait d'enfant avec un crâne est un motif prégnant de l'Art pictural s'attachant à la *Vanitas* ; il est fréquent d'y (re)trouver des symboles tels que le crâne, la fleur, le sablier ; tous liés au temps et à la mort. À vocation d'aphorisme, ces *ekphrasis* relèvent du rappel de l'aphorisme de l'Ecclésiaste, *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* (Eccl. I, 2 et XII, 8), *i.e.* « vanité des vanités, tout n'est que vanité ». Le tableau peint par l'artiste provoquera un malaise grandissant chez le Doyen :

L'artiste n'avait pas eu que le temps de tracer les contours de la robe. Elle s'efface ; seule la fraise savamment godronnée maintient dans son carcan la tête étrange et le devantier en soie, les poignets bordés de dentelle d'or sont restitués fidèlement. Mais la parure en forme de diadème ? Où scintillaient des paillettes et des entrelacs emperlés ? Emergentia sur ce tableau n'a plus qu'un bonnet noir, pareil à la barrette d'un prêtre et dans les doigts une fleur fanée qui ressemble davantage à un doronic hérissé qu'à une rose. Et sur son visage, tout le désarroi d'une fillette brutalisée.

Ces traits chaotiques... murmura le vicaire. (Il ajouta:) Il fait sombre ici. Le vicaire se sentit mal à l'aise, malgré sa réelle habitude du monde. Il restait troublé par l'interrogation douloureuse du portrait, de ces deux yeux peints, dont l'un était plus grand que l'autre, les sourcils inégaux, l'oreille un peu décollée, la bouche close sur un cri³¹⁷.

La musicalité trouve aussi une résonance – c'est le cas de le dire – spécifique chez l'ensemble de nos auteures. La musique, langage à part entière, traverse les œuvres ; elle en rythme la narration tout en faisant naître un nouvel imaginaire et en apportant une nouvelle signification au texte. Corinna Bille, elle aussi, émaille ses deux œuvres de références aux contes enfantins, dont la reprise est quasi universellement intelligible pour le lecteur. La notion freudienne d' « inquiétante étrangeté » joue pour ces intertextualités un rôle fondamental : en détournant l'univers enfantin, protégé et naïf, l'auteure lui confère une horreur telle que la portée en est démultipliée. Dans l'exemple suivant, elle use dans sa nouvelle « Le garçon d'aurore » du *Petit Prince* d'Antoine de St-Exupéry :

Il aperçut de loin un renard. Le renard le regarda aussi et s'avança. Cyriaque attendit. Le renard allait-il le suivre comme un chien ? Il fit quelques pas, le renard continuait à venir. Cyriaque s'assit, mais quand le renard fut bien en vue il s'arrêta et fixa le garçon. Puis il se détourna et repartit lentement³¹⁸.

³¹⁶ Corinna Bille, *Deux Passions*, *op. cit.*, 1979, p. 38.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 38-39.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 55-57.

À l'inverse du roman de St-Exupéry, le renard se tient sur ses gardes, la méfiance de l'animal préfigurant la dangerosité et la cruauté du garçon, comme le prouve la fin de la nouvelle. Le parallèle dressé entre les femmes et l'animal tend à souligner la volonté de domination de l'homme, qui n'est encore qu'un petit garçon : « Et il songeait qu'il aurait bien aimé, une fois, posséder un renard et l'apprivoiser. Quant aux femmes, il savait bien qu'elles se laissent prendre mais pas apprivoiser³¹⁹. » La nouvelle « Le lieu » dans *Deux Passions* de Corinna Bille s'achève sur la célèbre comptine enfantine :

À la claire fontaine, m'en allant promener,
J'ai trouvé l'eau si belle que je m'y suis baigné...
Il y a longtemps que je t'aime, jamais je ne t'oublierai.
[...] Il y a longtemps que je t'aime, jamais je ne t'oublierai³²⁰.

Cette présence du chant dans le texte, accompagnée d'une typographie particulière, marque la présence physique du corps dans l'histoire. Il est frappant de constater combien les chansons liées à l'enfance sont présentes, ce qui semble corroborer les théories cixousiennes d'un retour vers le langage, la voix maternelle, pour s'approprier l'identité féminine.

Alice Rivaz dans *Jette ton pain*, tout comme dans *Le Creux de la vague*, fait certes référence à de nombreuses œuvres littéraires et picturales appartenant à notre patrimoine, mais ce sont néanmoins les vocations artistiques, souvent contrariées, qui se dessinent sous ce *topos* :

En outre elle [le personnage de Christine Grave] est bien plus obsédée du désir de se trouver que l'intellectuelle Hélène Blum, la petite Claire Lise Rivier [...]. Mais ce que ces personnages ont en commun, c'est le désir de libérer leurs forces et leurs talents et de les employer à leur vocation artistique qui est identique à la quête du moi³²¹.

Pourtant, les aspirations artistiques de ses personnages-femmes se verront inévitablement remises en question sous le poids de la pression sociale, comme ne le manque pas de s'exclamer la jeune Anne-Lise Rivier dans *Le Creux de la vague* : « Mais est-ce que je peux peindre, moi, alors que j'en ai une telle envie, depuis si longtemps ?... Moi non plus, je n'ai pas assez de loisirs, moi aussi je dois gagner ma vie comme tout le monde³²². » Si ce personnage finit par abdiquer son rêve face aux contingences matérielles, il en ira autrement en ce qui concerne, par exemple, Christine Grave ; Alice Rivaz fait des Arts dans leur

³¹⁹ *Ibid.*, p. 57.

³²⁰ *Ibid.*, p. 192.

³²¹ Dossiers « Alice Rivaz », in *Écriture 17, Le temps d'Alice Rivaz*, 1982, p. 73.

³²² Alice Rivaz, *Le Creux de la vague*, op. cit., 1967, p. 112.

ensemble un *topos* littéraire qui déplace, bien évidemment, les interrogations de ses personnages vers ses propres œuvres.

Les références aux auteurs-hommes qui émaillent le second ouvrage ne sont, bien entendu, pas neutres et dénotent d'une volonté de « destituer » les idoles littéraires. Madame Peter s'en prendra ouvertement aux auteurs favoris de son premier mari, professeur de Lettres. Nous retrouvons ici un phénomène présent dans *Jette ton pain* dans lequel Christine se voit confrontée au silence de Puyeran, aussi professeur de Lettres, lorsqu'elle lui soumet ses propres écrits, silence d'autant plus assourdissant que le jeune homme se montre particulièrement volubile dès qu'il s'agit des « grands auteurs » (masculins) : il faudra à Christine attendre la mort de sa mère, en fait sa désaliénation des carcans sociaux véhiculés par elle, pour parvenir à trouver sa voix propre, hors de la comparaison avec les écrits existants :

[...] elle espère écrire un roman, des romans, et cela en dépit de l'existence de milliers de romans déjà écrits par d'autres et qui contiennent à peu près tout ce qu'elle voudrait mettre dans les siens³²³.

La censure de ses écrits, mais aussi de sa musique, s'incarne inmanquablement par le biais du *Masculin*, élevé au rang de Surmoi censeur, légitime. Anne-Lise Rivier subira le même genre de moqueries, non dénuées d'agressivité, de la part de Marc Chatteney dans *Le Creux de la vague*. Il semble donc qu'Alice Rivaz fasse de la *création au féminin* un véritable *leitmotiv* qui se développe non seulement au sein d'une même œuvre, mais aussi dans l'ensemble de sa production littéraire :

Son esprit butait avec douleur sur ce mot d'« amusement », comme il s'était cabré à celui de « passe-temps » dont son père avait fait un dénominateur commun pour qualifier les activités pourtant si éloignées l'une de l'autre, de qualité non comparable, de la philatélie et de la musique³²⁴.

Nous retrouvons d'ailleurs un peu plus loin l'idée d'une création littéraire qui prendrait la forme, au mieux, d'un divertissement pascalien : « Christine ne devait jamais oublier que les amusements venaient après le travail et les devoirs scolaires...³²⁵ », les parents enfonçant le clou en formulant l'injonction directement : « il ne faudrait tout de même pas, Christine, que ce piano [...] nuise à tes études [...] les arts d'agrément, c'est bien joli, mais ça

³²³ Alice Rivaz, *Jette ton pain*, op. cit., 1979, p. 67.

³²⁴ *Ibid.*, p. 197.

³²⁵ *Ibid.*, p. 197.

ne mène à rien³²⁶... » Le discours rapporté, marqué et mis en exergue par l'usage des guillemets, permet ici d'inscrire l'altérité, le discours masculin, dans le discours indirect libre dont Christine use tout au long de son journal ; certes, l'altérité est d'abord un élément linguistique autre mais, surtout, ce Différent touche au *gender* en tant que création sexuée.

Dans une telle optique d'intrication des voix et des genres littéraires, l'intertextualité tient bien évidemment une place prépondérante. Le roman débute et s'achève sur le texte de *L'Ecclésiaste* (11 :1 « Jette ton pain sur la face des eaux, car avec le temps tu le retrouveras ». Traduction de Louis Segond) : le titre de l'œuvre est une allusion manifeste à la Bible, et la dernière phrase reprend l'idée principale. Notons que pour ce roman aussi, un titre avait été envisagé par l'auteure en 1965, *Christine Grave ou les comptes à rebours*³²⁷ avant de fixer son titre définitif sur l'*Ecclésiaste* :

Car, après moisson finie, blé vanné et engrangé, vient le moment de moudre le grain, puis de pétrir et de cuire son pain, quitte à jeter ce pain « sur la face des eaux », selon la parole de la Bible si belle et si énigmatique³²⁸.

Les références bibliques sont nombreuses dans le texte, elles l'émaillent tout en le rythmant : « (*Le salaire du péché c'est la mort*, dit la Bible)³²⁹ » ; « (*Ce que je demande avant tout à Dieu*, a écrit Edmond de Goncourt à la date du 3 octobre 1875, *c'est de mourir dans ma maison, dans ma chambre. La pensée de la mort chez les autres m'est horrible* – vœu poignant qui ne devait pas être exaucé)³³⁰. » Par ailleurs, de nombreux renvois vers des auteurs, des compositeurs et des œuvres artistiques majeures se retrouvent au fil des pages : « Certains personnages de Tchekhov³³¹ », « Comme dans une peinture de Chagall³³² », « Les *Lieder* de Schumann³³³ », « *Le Penseur* de Rodin³³⁴ », « Les Diderot et les Montaigne, les Montesquieu et les Anatole France, les Léon Bloy et les Rémy de Gourmont³³⁵. » Dans ces prises de paroles intempestives semble, selon nous, se trouver une forme d'exégèse, de commentaire perpétuel d'un texte initial qu'il faudrait sans cesse exploiter. Par ailleurs, il y a là quelque chose d'un palimpseste ou plutôt d'un palimpseste révélé, comme si l'on mettait

³²⁶ *Ibid.*, p. 202.

³²⁷ Alice Rivaz, *Traces de vie : Carnets*, op. cit., 1983, p. 223. Dans l'interview du 7 novembre 1979 accordée à la Radio Suisse Romande, l'auteure indiquait qu'elle avait renoncé à cette première idée suite à la parution d'un autre roman sous un titre semblable quelques temps auparavant.

³²⁸ Alice Rivaz, *Jette ton pain*, op. cit., 1979, p. 372.

³²⁹ *Ibid.*, p. 120. L'auteure souligne.

³³⁰ *Ibid.*, p. 346. L'auteure souligne.

³³¹ *Ibid.*, p. 77.

³³² *Ibid.*, p. 84.

³³³ *Ibid.*, p. 87. L'auteure souligne.

³³⁴ *Ibid.*, p. 125. L'auteure souligne.

³³⁵ *Ibid.*, p. 252.

soudain à jour les différents écrits superposés d'un tel support. La démultiplication exponentielle des sources, que nous nous sommes attachés à reproduire, semble corroborer une lecture en ce sens.

Ces nombreuses références connotent Christine en renvoyant à des *identités secondaires*, à des prismes faisant partie intégrante de l'unité ; comme le renforce la présence des voix autres, qui nous ramènent vers l'oralité :

[...] le bahut qui contient ce qu'elle croit parfois (comment, parfois ? n'est-ce pas toujours qu'il faudrait dire ?) ce que, si abusivement, elle prétend être son trésor, sa raison d'exister, plus précisément d'exister encore³³⁶.

Ainsi, les Arts deviennent le moyen par excellence de l'expression de Soi, comme traces des identités car il s'agit de « se livrer à cette folie jusqu'à s'y perdre, en crever, s'y couvrir à tout le moins d'ecchymoses et de ridicule³³⁷ », les identités s'ancrent dans les corps et les meurtrissures métaphorisent les blessures identitaires.

La réflexion quant à une création littéraire unique, qui émergerait des « milliers de romans déjà écrits³³⁸ », traverse l'œuvre et pose la question de la création, sur laquelle nous reviendrons ultérieurement. Les références aux Arts dans *Jette ton pain* sont donc nombreuses. « Les cahiers de musique³³⁹ » font écho aux « petits carnets bleus » : la transcription de Soi en une langue, que cette dernière soit musicale, picturale ou linguistique, permet de figer l'identité en une sorte d' « arrêt sur image ».

Résurgence des langues secondes

Avant de nous attacher à l'étude de la résurgence des langues secondes, arrêtons-nous un instant sur l'usage des italiques. Que ce soient les intertextualités ou encore les langues allogènes aux œuvres, elles sont soulignées au niveau de la typographie par nos auteures grâce à cet indicateur textuel. Roland Barthes dans *Le Bruissement de la langue* (1986) définit l'italique en tant que « trace de la pression subjective qui est imposée au mot d'une insistance qui se substitue à sa consistance sémantique³⁴⁰. » La présence presque massive des italiques

³³⁶ Alice Rivaz, *Jette ton pain*, op. cit., 1979, p. 13.

³³⁷ *Ibid.*, p. 61.

³³⁸ *Ibid.*, p. 67.

³³⁹ *Ibid.*, p. 82.

³⁴⁰ Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, op. cit., 1986, p. 300.

marque l'existence d'une voix accompagnant le texte, comment ne pas y reconnaître celle de l'auteure qui en joue comme autant d'incursions dans son propre roman ? À la manière d'une voix étrangère, par la langue et la typographie, les auteures confèrent un autre niveau au palimpseste qu'est le texte. Il nous semble que Sartre faisait déjà état dans *Les Mots* (1972) de cet écart lorsqu'il stipulait que « on parle dans sa propre langue, on écrit en langue étrangère³⁴¹ », assertion qui nous paraît s'appliquer à merveille à nos auteures qui, recourant à l'oralité, réinterrogent la langue d'expression française en lui greffant le parler féminin.

En s'appuyant toujours sur la démonstration de Roland Barthes concernant le « fascisme de la langue³⁴² », on peut envisager que le plurilinguisme serait un des biais par lesquels il est possible de s'extraire d'un certain *carcan linguistique*. En effet, le monolinguisme n'offre aucune possibilité de se dire en dehors de la langue principale – et unique. Notre *corpus* d'étude étant francophone, et non français, la résurgence, ou l'absence, des langues secondes pourrait être hautement porteuses de sens. Il convient d'évoquer ici la notion bakhtinienne de « plurilinguisme », qui nous paraît centrale dans ce *corpus* :

Tous les langages du plurilinguisme [...] sont des points de vue spécifiques sur le monde, des formes de son interprétation verbale, des perspectives objectives sémantiques et axiologiques... Contrairement au poète, le romancier accueille le plurilinguisme et la plurivocalité [...] dans son œuvre³⁴³.

Outre le plurilinguisme présent chez nos écrivaines (concernant l'aire algérienne de langue française, de nombreux mots et expressions en langue arabe sont transcrits en caractères latins directement dans leurs textes littéraires), c'est bien cette notion de « plurivocalité » qui est ici à l'œuvre : les différentes voix s'entremêlent, parfois jusqu'à la confusion, et interrogent la notion de *Féminin* d'une manière identique à celle de l'intertextualité. L'imaginaire permet à l'auteure d'explorer non seulement le rapport entre *Féminin* et *Masculin*, mais aussi celui entre langue française et langue arabe. L'hybridation du corps permet le questionnement du métissage linguistique : les sexes se mêlent en un seul corps, et les langues se mêlent jusqu'à ne plus en former qu'une seule et unique, hybride, qui devient un véritable espace de liberté d'expression de Soi :

Ainsi, dans l'entre-deux-langues de mon titre, il y a d'abord "l'entre", le *between*, mais pour faire un jeu de mots facile en français, si cet "entrebetween" devient "*antre*", un antre – en

³⁴¹ Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1972, p. 135.

³⁴² Roland Barthes, *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*, Paris, Seuil, 1977.

³⁴³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, p. 113.

anglais *a cave* – c'est-à-dire un ventre noir, une cave obscure, comment s'enfantera peu à peu un écrit pour les créateurs³⁴⁴ ?

Cet « entre / antre » qui cristallise les tensions nous paraît caractériser admirablement le phénomène dialogique traversant le *corpus* d'étude. Nos écrivaines, et plus encore les auteures algériennes de langue française, marquent fortement la présence d'une langue étrangère dans leurs textes. La tension identitaire se révèle aussi par cette textualisation des langues : les idiomes s'entrelacent dans les œuvres et se répondent mutuellement. Dans notre optique d'étude, ce sont les différentes hybridations qui vont retenir notre attention : la langue d'expression procède donc avant tout d'un métissage pluriel, et les représentations langagières sont au cœur de cette esthétique, particulière au bilinguisme, propre à transcrire des identités mobiles et fondues les unes dans les autres : le métadiscours qui s'y construit relève d'un acte de langage à part entière, ce ne sont pas de simples retranscriptions de l'oralité qui sont rapportées dans les textes, mais bien la quête d'une langue d'expression littéraire propre.

Auteures algériennes de langue française

La résurgence des langues secondes correspond dans l'écriture djebarienne à la trace de la présence des idiomes maternel et « marâtre », *i.e.* « paternel », constitutifs du Moi, qui se répondent de manière dialogique et réflexive ; « mais il y a surtout, encore une fois, la pudeur issue de l'interdit paternel, ici associé à l'interdit patriarcal de la société d'origine³⁴⁵. » La langue paternelle, littéraire, entre en collision avec la langue maternelle, celle de l'émotion ; or, l'écriture nous semble être avant tout émoi et bouleversements :

Chaque mot d'amour, qui me serait destiné, ne pourrait que rencontrer le *diktat* paternel. Chaque lettre, même la plus innocente, supposerait l'œil constant du père, avant de me parvenir. Mon écriture, en entretenant ce dialogue sous influence, devenait en moi tentative - ou tentation - de délimiter mon propre silence... Mais le souvenir des exécuteurs de harem ressuscite ; il me rappelle que tout papier écrit dans la pénombre rameute la plus ordinaire des inquisitions ! [...] Quand l'adolescente s'adresse au père, sa langue s'enrobe de pruderie... Est-ce pourquoi la passion ne pourra s'exprimer pour elle sur le papier ? Comme si le mot étranger devenait taie sur l'œil qui veut découvrir³⁴⁶ !

À l'occasion de la discussion entourant le *topos* du corps féminin, Assia Djébar s'est expliquée au sujet de cette intrication entre langue écrite et langue orale dans son entretien

³⁴⁴ Assia Djébar, *Ces Voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, Paris, Albin Michel, 1990, p. 33. L'auteure souligne.

³⁴⁵ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, *op. cit.*, 1985, p. 75.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 76.

avec Marguerite Le Clézio. Elle reviendra sur les *backgrounds* sociolinguistiques des deux idiomes qui s'opposent dans une dialectique « français / écrit » et « arabe (et berbère) / oral » :

« Qu'est-ce que c'est dans une culture arabe qu'une femme qui écrit ? » C'est un scandale. Ce n'est pas seulement très rare ; pendant des siècles, ça a été étouffé ; ma formation d'historienne me pousse maintenant à rechercher dans les textes comment, par quel processus, cette écriture de femme arabe a été étouffée. Les femmes communiquent, les femmes s'expriment, mais elles s'expriment par une oralité nécessairement souterraine, tout au moins dans son dynamisme³⁴⁷.

Nous retrouvons ici la polémique qui entoure les écrits féminins, encore renforcée par la culture arabo-musulmane. Néanmoins, Assia Djébar n'hybride pas la langue française, qu'elle manie d'ailleurs à la perfection : l'arabe ne connaît que peu d'affleurements. Pour l'auteure, se rapporter dans le *Quatuor algérien* signifie un entrelacs polyphonique de voix qui se répondent et se complètent, reproduisant finalement l'oralité, notamment du fait de la surabondance d'éléments « hors-syntaxe », dont les points de suspension constituent un appel à la subjectivité du lecteur. Les langues « orales » figurent d'ailleurs en italiques et se surajoutent au texte francophone, jouant habilement de la particularité linguistique et culturelle :

« Sortie » : ce terme, appliqué aux femmes, aux filles « sortantes » est dans le dialecte maternel chargé de menaces, alors qu'au masculin pluriel, les *kharidjines* sont eux aussi les « sortants », certes les dissidents [...] La « sortante » au féminin singulier n'annonce que le danger pur, rabaissé quelquefois en scandale gratuit. Quand donc suis-je sortie des limbes ?³⁴⁸
Derra : en langue arabe, la nouvelle épousée, rivale d'une première femme d'un même homme, se désigne par ce mot, qui signifie « blessure » : celle qui fait mal, qui ouvre les chairs, ou celle qui a mal, c'est pareil³⁴⁹ !

Ainsi, Assia Djébar s'attache à parfaire la culture du coénonciateur, du lecteur, et transforme donc des éléments textuels et culturels qui pourraient s'avérer obscurs en éléments communs, relevant d'un savoir partagé entre auteure et lecteurs. Se heurtant à la langue arabe comme altérité du lecteur, elle cherche à éviter la coïncidence linguistique, garantissant ainsi une hétérogénéité constitutive du texte littéraire.

Par conséquent, l'écriture d'Assia Djébar semble s'accorder avec les théories derridiennes montrant que le français n'est jamais constitué d'une seule langue³⁵⁰. Le

³⁴⁷ Marguerite Le Clézio, « Assia Djébar : Écrire dans la langue adverse », in *Contemporary French Civilization*, vol. 9, n° 2, 1985, p. 232.

³⁴⁸ Assia Djébar, *Vaste est la prison*, op. cit., 1995, p. 285.

³⁴⁹ Assia Djébar, *Ombre sultane*, op. cit., 1997, p. 134.

« trouble d'identité³⁵¹ » abordé par le philosophe se retrouve dans le *Quatuor*, tant le lien avec la langue d'expression se tisse sur des rapports flous et conflictuels :

Je pourrais dire : « nouvelles traduites de... », mais de quelle langue ? De l'arabe ? D'un arabe populaire, ou d'un arabe féminin ; autant dire d'un arabe souterrain. J'aurais pu écouter ces voix dans n'importe quelle langue non écrite, non enregistrée, transmise seulement par chaînes d'échos et de soupirs. Son arabe, iranien, afghan, berbère ou bengali, pourquoi pas, mais toujours avec timbre féminin et lèvres proférant sous le masque [...]. Ne pas prétendre « parler pour », ou pire « parler sur », à peine parler près de, et si possible tout contre : première des solidarités à assumer pour les quelques femmes arabes qui obtiennent ou acquièrent la liberté de mouvement, du corps et de l'esprit³⁵².

Il n'est pas possible d'envisager l'œuvre djebarienne, en dépit de l'usage nettement prépondérant du français, comme des romans écrits en français : le lecteur se voit placé face à une multitude de langues, d'idiomes, d'expressions de soi, qui tendent à faire de la langue véhiculaire un langage complet : « Assia Djébar nous aura enseigné, dans des ouvrages de forme singulière, qu'il importe d'habiter un pays-Langue qui ait puissance de contestation et de rêve, capable de constituer un “dedans de la parole” où germe une “langue hors les langues” que seule la littérature peut sécréter³⁵³. »

Nos deux auteures algériennes se définissent, l'une comme l'autre, comme des auteures de « l'entre-deux », deux cultures, deux langues, deux traditions – écrites et orales. En ce sens, nos hypothèses de départ nous ont amenés à spéculer d'importants phénomènes d'hybridation, non seulement au niveau des structures narratives, mais aussi au niveau de la langue d'expression. Nina Bouraoui déclarera dans une interview accordée à Rosalina Bivona en 1994 que :

La manière même avec laquelle j'écris à partir de cet entre-deux langues, entre-deux culturel, rend mon texte irrécupérable et par les tenants nationaux de l'identité et par les défenseurs rétrogrades de la pureté de la langue [...]. On écrit beaucoup plus selon les véracités d'une langue virtuelle que selon les lois d'une langue réelle. C'est là où je cueille les fruits de la passion de l'acte même d'écrire. À paraphraser l'exergue de Nietzsche à son Zarathoustra, je dirai : « Je n'écris pour personne et j'écris pour tout le monde. » C'est-à-dire qu'une écriture

³⁵⁰ Voir *Le Monolinguisme de l'autre* (1996). « Dans cet ouvrage Derrida réfléchit d'une façon très personnelle sur le rapport entre la langue maternelle et le pays de naissance en partant de ses propres expériences comme Juif dans l'Algérie des années 1940, sous le régime de Vichy ».

³⁵¹ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, op. cit., 1996, p. 37.

³⁵² Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., 1980, p. 7-8.

³⁵³ ADPF Association pour la Diffusion de la Pensée Française, *Dossier Assia Djébar* [en ligne], Paris, La Documentation française, 2006, p. 17, disponible sur storage.canalblog.com/85/42/475794/69187696.pdf (page consultée le 23 juillet 2012).

vraie est inabordable, elle demeure dans sa hautaine solitude loin de l'hégémonie et de l'absorption. C'est là où se résume sa force, dans son irréductibilité³⁵⁴.

Dans *Garçon Manqué*, ce rapport si particulier à la langue se retrouve : « J'apprends la grammaire. J'oublie. C'est une langue qui s'échappe. C'est une fuite et un glissement. Je prononce le *hâ* et le *rhâ* si difficiles. Je reconnais les sons *el chekl*. Mais je reste à l'extérieur du sens, abandonnée³⁵⁵. » Phénomène que l'on retrouve d'ailleurs chez Assia Djébar, la langue arabe se voit explicitée et sa prononciation décortiquée :

En arabe, vois-tu, la tante maternelle se dit *khalti* et ce *khâ* qui se prononce en chuintement du fond du palais est en opposition radicale avec '*amti*, la tante paternelle qui, elle, a droit, comme première consonne, à un '*ayn* qui est émis avec rudesse, de l'arrière-fond du palais³⁵⁶.

Si la langue française reste celle de l'ancien oppresseur, l'arabe aussi fait donc résistance, et sa sonorité gutturale est élevée au rang de *voix autre*, d'altérité « radicale » pour reprendre les termes de Djébar ; ce n'est pas tant la langue que sa prosodie et ses tonalités qui viennent se heurter au texte français. Nina Bouraoui se définit néanmoins comme auteure *française* :

Chaque fois que j'ai à parler de moi en écrivant des livres, j'ai à me situer dans mon métissage, à répéter que le français est ma langue maternelle, à expliquer en quoi je ne suis pas immigrée, ni beur, mais simplement en exil, un exil doré certes mais d'un pays qui est le pays de mon père et dont j'ai la mémoire, vivant dans un pays qui est le pays de ma mère, de ma langue, [...] mais où je ne trouve pas vraiment ma terre³⁵⁷...

Ainsi, la réflexion qui entoure la langue d'expression se déplace vers celle de l'aire d'appartenance et l'inscription de l'Algérie en tant que *topos* mais aussi en tant que *punctum*. Son tiraillement émaille ses œuvres les plus autobiographiques ; dans *Mes Mauvaises pensées*, Nina Bouraoui en fait l'origine de son écriture :

Je ne me suis jamais remise de cela, vous savez. L'écriture vient de là. Je n'ai aucun désir du monde ; je ne pouvais qu'écrire en retrait, seule, penchée sur mon bureau, seule avec la spirale de mots ; l'écriture c'est la terre, c'est l'Algérie retrouvée, c'est l'état sauvage aussi : tout mon amour pèse sur ma main qui écrit, j'écris ce que j'aurais dû vivre : je couvre la terre quittée³⁵⁸.

Chez Assia Djébar, nous retrouvons une assertion similaire dans *Ces Voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie* (2005), où notre auteure revient sur

³⁵⁴ Rosalia Bivona, *Nina Bouraoui, un sintomo di letteratura migrante nell'area franco-magrebina*, Thèse de Doctorat, Université de Palerme, 1994, p. 32.

³⁵⁵ Nina Bouraoui, *Garçon Manqué*, op. cit., 2000, p. 139

³⁵⁶ Assia Djébar, *Oran, langue morte*, op. cit., 1995, p. 35.

³⁵⁷ Leïla Sebbar, Nancy Houston, *Lettres parisiennes, Autopsie de l'exil*, Paris, Barrault, 1986, p. 125.

³⁵⁸ Nina Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, op. cit., 2005, p. 201.

l'entrechoquement des langues d'expression qui ont été à l'origine de l'écriture de *L'Amour, la fantasia*. À la base de son projet autobiographique se trouve le questionnement identitaire relatif aux langues :

La raison de cette décision ? Je découvris un jour que, jusqu'à cet âge certain, je n'avais jamais pu dire des mots d'amour en français... Bouleversante constatation : pourquoi cette impossibilité ? Je n'en savais rien : livrée ainsi à cette quête de moi-même - ou, plus exactement, quête de moi, mais aussi quête de la langue française en moi -, j'ai pris ma plume. Pendant deux ans, je me suis plongée, de plus en plus totalement, dans cette auto-analyse, moi comme femme, également comme écrivain - et ce "dit de l'amour" qui se bloquait mystérieusement³⁵⁹ !

Retrouver ses langues, c'est finalement parvenir à réunir ses identités opposées, contrastées, mais pourtant fragments d'un même tout. Or, cette unification identitaire ne se fait pas sans mal, les langues s'excluant l'une l'autre et s'avérant toutes incapables de transcrire l'affect et, par là, les identités féminines : « Cherifa ! Je désirais recréer ta course. [...] Ta voix s'est prise au piège ; ma parole française la déguise sans l'habiller. À peine si je frôle l'ombre de ton pas [...]. Mots torches qui éclairent mes compagnes, mes complices ; d'elles, définitivement, ils me séparent. Et sous leur poids, je m'expatrie³⁶⁰. »

Le lecteur assiste à un intéressant phénomène de non-traduction des expressions religieuses et idiomatiques dans les textes. Pour le *corpus* arabe, les locutions apparaissent parfois traduites en notes de bas de page pour éviter toute perte de sens dans la résurgence des langues secondes, parfois traduites directement en langue française. Le contexte douloureux du postcolonialisme reste celui où les tensions identitaires liées à l'usage de la langue sont les plus prégnantes. Bien entendu, le contexte de transculturation qu'a connu l'Algérie fait de cette aire géolinguistique la plus touchée par le phénomène de dialogisme idiomatique. La tension entre les deux langues dominantes, française et arabe, sous-tend la quête d'identité :

En vérité, ce simple vocable, acerbe dans sa chair arabe, vrilla indéfiniment le fond de mon âme, et donc la source de mon écriture... Comme si, parce qu'une langue soudain en moi cognait l'autre, parce que la voix d'une femme, qui aurait pu être ma tante maternelle, venait secouer l'arbre de mon espérance obscure, ma quête muette de lumière et d'ombre basculait, exilée du rivage nourricier, orpheline³⁶¹.

Le choix de la langue d'écriture, et la réflexivité qui l'accompagne, constitue déjà une inscription de Soi. Si toutes nos auteures accordent une grande importance à leur écriture et

³⁵⁹ Assia Djebar, *Ces Voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, op. cit., 1999, p. 107.

³⁶⁰ Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 161.

³⁶¹ Assia Djebar, *Vaste est la prison*, op. cit., 1995, p. 14.

reviennent maintes fois sur la littérature, ce sont bien les ouvrages algériens de langue française qui font montre de la plus grande tension intérieure ; la « langue marâtre³⁶² », considérée comme un héritage conflictuel, pèse sur les identités et sur l'écriture.

Tout comme pour Assia Djebar, l'écriture de Nina Bouraoui revient à de nombreuses reprises sur ses origines arabes qui la traversent, sans qu'elle ne parvienne à les intégrer dans un Soi homogène :

Longtemps je crois porter une faute. Je viens de la guerre. Je viens d'un mariage contesté. Je porte la souffrance de ma famille algérienne. Je porte le refus de ma famille française. Je porte ces transmissions-là. La violence ne me quitte plus. Elle m'habite. Elle vient de moi. Elle vient du peuple algérien qui envahit. Elle vient du peuple français qui renie³⁶³.

La violence de cette remarque souligne la tension entre une culture française qui rejette ses origines dont elle ignore beaucoup. Le métissage linguistique se fait donc à un niveau différent, à l'intérieur même de la langue française, que Tahar Ben Jelloun, auteur marocain de langue française, nous semble théoriser de manière tout à fait remarquable :

Je ne suis pas un écrivain bilingue. Cependant, je vis le bilinguisme à l'intérieur d'une seule langue : le français. J'écris un réel profondément arabe avec des signes étrangers. Dans mon entreprise de communication, je ne néglige personne : je m'adresse aussi bien aux citoyens de mon pays qu'aux citoyens d'autres cités. Je révèle ma différence, notre différence aux miens et je la tends aux autres³⁶⁴.

Cette déclaration nous ramène vers le postulat d'une écriture au féminin qui procède d'un mouvement similaire entre la culture et la langue. En effet, nos auteures décrivent cet écart entre leurs sociétés et la langue utilisée pour se dire, phénomène qui nous paraît recouvrir l'expression du *Féminin* dans notre corpus : la langue au féminin se développe dans une langue patriarcale, qui lui est étrangère mais inévitable.

Nous retrouvons ce phénomène dans l'écriture de Nina Bouraoui, qui se revendique en tant qu'auteure française – et non francophone. Sa non-maîtrise de l'arabe marque plus profondément encore son écartèlement entre deux cultures, deux langues, deux peuples. L'usage du français comme langue véhiculaire « laisse ses marques, des mots et s'échappe. Elle ne prend pas sur (elle), [...] reste à l'extérieur du sens, abandonnée³⁶⁵. » C'est un phénomène parallèle qui nous semble sous-tendre l'écriture djebarienne, qui s'attache à

³⁶² Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 240.

³⁶³ Nina Bouraoui, *Garçon Manqué*, op. cit., 2000, p. 32.

³⁶⁴ Tahar Ben Jelloun, « De la différence », in *Ethno-Psychologie*, Paris, Revue de Psychologie des Peuples, Juin / Sept. 1973, p. 222.

³⁶⁵ Nina Bouraoui, *Ma Vie heureuse*, op. cit., 2003, p. 11.

expliciter non seulement les mots en langue arabe transcrits, mais non traduits, mais aussi les expressions françaises liées à l'affect qui ne peuvent être signifiantes pour la narratrice :

« Pilou chéri », mots suivis de touffes de rires sarcastiques ; que dire de la destruction que cette appellation opéra en moi par la suite ? Je crus ressentir d'emblée, très tôt, trop tôt, que l'amourette, que l'amour ne doivent pas, par des mots de clinquant, par une tendresse voyante de ferblanterie, donner prise au spectacle, susciter l'envie de celles qui en seront frustrées... Je décidai que l'amour résidait nécessairement ailleurs, au-delà des mots et des gestes publics. Anodine scène d'enfance : une aridité de l'expression s'installe et la sensibilité dans sa période romantique se retrouve aphasique. Malgré le bouillonnement de mes rêves d'adolescence plus tard, un nœud, à cause de ce « Pilou chéri », résista : la langue française pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, mais pas un, pas le moindre de ses mots d'amour ne me serait réservé... Un jour ou l'autre, parce que cet état autistique ferait chape à mes élans de femme, surviendrait à rebours quelque soudaine explosion³⁶⁶.

L'amour et les sentiments les plus intimes ne sauraient donc être rendus en « langue marâtre », seule la langue maternelle, au sens premier de « langue de la mère », est à même de traduire les affects et les ressentis.

Auteures québécoises de langue française

Le roman *La Montagne secrète* offre une particularité linguistique unique dans notre corpus d'étude, Gabrielle Roy y insère toute une série de termes issue du *joual*, i.e. le parler franco-canadien. Si les dialogues restent rares dans ce roman, le *joual* y figure en bonne place ; en cela, nous l'envisageons comme une langue de l'intime, de l'identitaire. Contrairement à la lecture critique qui voudrait y voir un évitement de possibles incompréhensions entre les personnages provenant de divers pays, il nous semble au contraire que Gabrielle Roy scinde la langue d'écriture entre français, langue d'expression, et *joual*, langue imagée de l'intériorité : le *joual* apparaît dans le texte presque inmanquablement au discours rapporté³⁶⁷, retranscrivant les pensées de Pierre au style indirect libre dans le texte ; ainsi, le lecteur voit transparaître un nombre élevé de régionalismes : « J'essaie de faire de beaux arbres d'Île-de-France. Et qu'est-ce que je vois à la place ? Tes petits *chicots* d'arbres. Tes arbres me poursuivent³⁶⁸ », « l'air devenait plus *piquant*³⁶⁹. » Les personnages les plus

³⁶⁶ Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 38.

³⁶⁷ Chiara Bignamini-Verhoeven relève soixante-dix occurrences en *joual* dans l'ensemble de l'œuvre, dont seule dix apparaissent au discours direct.

Voir Chiara Bignamini-Verhoeven, « Analyse linguistique et stylistique des franco-canadianismes dans *La Montagne secrète* de Gabrielle Roy », op. cit., 2008, p. 122. Nous développons ci-après les exemples relevés dans son article.

³⁶⁸ Gabrielle Roy, *La Montagne secrète*, op. cit., 1961, p. 155.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 23.

pittoresques, tels que Sigurdsen ou encore Gédéon, usent, quant à eux, de la langue franco-canadienne au style direct, reproduisant de façon mimétique le parler régional : « qu'est-ce que tout le temps tu besognes donc à faire comme ça ?³⁷⁰ », « si tu veux avoir de bons chiens de trait, il ne faut pas leur donner tout à fait à leur faim³⁷¹. »

À nos yeux, il s'agit pour l'auteure de retranscrire la fonction émotive du *joual* qui s'oppose au français, qui s'inscrit dès lors dans son rôle de langue véhiculaire, de la sorte le *joual* est investi d'une portée propre à la voix parlée : « Au bonheur étrange qui saisit son cœur, il comprit combien il s'était ennuyé du vent du Nord, des poudreries, des tourments de ma tempête et de la nature³⁷². » Langue de la nostalgie, du bonheur et de l'amour, le franco-canadien affermit la charge affective, et apparaît bien comme *la langue de l'intime*, qui permet d'ailleurs de distinguer la voix de la narratrice, s'exprimant en français, de celle de Pierre usant du *joual*.

Quant à Anne Hébert, la langue résurgente est, contre toute attente, le latin. Il convient ici de préciser que ce phénomène ne faisait nullement partie des présupposés de ce travail de recherche. Étant donné le contexte historique difficile du Canada, le choix de la langue latine ne peut être que fortement porteur de sens : les oraisons citées par Anne Hébert « dans le texte », même si elles ont été retravaillées, tendent à effacer les tensions linguistiques entre français et anglais, en revenant à une langue première, appartenant au champ religieux et constituant en cela un point de convergence entre deux cultures dominantes canadiennes. Cette volonté d'union est encore accentuée par le phénomène de non-traduction : ces textes appartenant à tous, Anne Hébert agit comme s'ils étaient naturellement accessibles à tous et comme si le latin était toujours une langue de communication – ce qui lui permet de jouer du sens et des structures des textes originaux :

Toute frontière abolie, voici que je retrouve mon enfance. Aucune résistance. Je m'ajuste à sa chair et à ses os. Je me réchauffe à la source de ma vie perdue, pareille à une chatte ronronnante s'installant près du feu.

*Lavabo inter innocentes manus meas et circumdabo altare tuum, Domine*³⁷³.

Rappel du baptême, la phrase latine, traditionnellement prononcée au début de la prière eucharistique chrétienne, signifie « Je lave mes mains en signe d'innocence pour approcher de ton autel, Seigneur » (Gn, 25-6, 7) ; Anne Hébert fait donc montre de beaucoup

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 14.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 40.

³⁷² *Ibid.*, p. 152.

³⁷³ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, op. cit., 1975, p. 38.

d'ironie car, non seulement Julie transgresse les lois divines, en « distordant » l'espace / temps, mais surtout, son déplacement dischronique la ramène vers le pêché : en guise d' « autel chrétien », c'est le lit où ont lieu les rapports incestueux : elle se purifie donc avant son propre viol. En parallèle, les prières issues des litanies latines dans *Les Enfants du sabbat* d'Anne Hébert connaissent un même traitement :

*ipse tibi imperat Diabole, qui ventis, et mari imperavit, ac tempestatibus imperavit ; ipse tibi imperat, maledicte, qui te de supernis caelorum in inferiora terrae demergi praecepit ; ipse tibi imperat, qui Adam primum hominem clamavit ! Ipse tibi imperat, qui Ananiam, Azariam, Mizaalem in camino ignis salvavit ; ut recedas ab hac famula Dei. Audi ergo Satana, victus et prostratus recede ; in nomine Patris, et Filii, et Spiritus sancti*³⁷⁴.

Relevons que ce long passage fait partie d'une série de plusieurs citations qui sont placés durant l'exorcisme, inopérant, de sœur Julie. L'inscription du corps permet le questionnement de l'hybridation linguistique : la corporité féminine devient plurielle, et les langues se mêlent jusqu'à ne plus en former qu'une seule et unique, hybride. La tension identitaire se révèle aussi par cette textualisation des langues qui, non seulement se répondent mais se complètent. Aussi, le roman *Les Enfants du sabbat* offre un exemple particulièrement frappant du dialogisme des langues, tant Anne Hébert confère une grande importance au latin. La lexie neuf est à cet égard particulièrement riche, car elle met en présence les rites sataniques et le culte chrétien : la liturgie latine est intégrée au viol rituel de la jeune fille et scande les étapes de la « métamorphose » satanique, comme nous l'avons vu ci-supra (p. 408) dans l'étude des intermédialités. Le « *Ite missa est* »³⁷⁵ qui clôt la remémoration du viol de Julie et la promesse du diable d'exaucer ses désirs constitue un basculement dans la narration, car Julie se voit investie de pouvoirs surnaturels... et, effectivement, « la messe est dite », le viol a été consommé et Julie repart vers le couvent du Précieux-Sang marquée, mais libre.

Relevons que ces chants traditionnels ne sont pas traduits dans le texte par leur auteure. Dans un tel *corpus*, le recours à la langue latine permet de nouvelles possibilités d'écriture de soi. En effet, l'hybridation de deux langues offre un espace de liberté et

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 172.

Cet extrait de l'exorcisme du rituel de Prüm, Munich (Fol. 250r) a, bien évidemment, été retravaillé par l'auteure. La version exacte aurait dû être : « *Ipse tibi imperat, diabole, qui ventus et mari et tempestatibus imperavit. Ipse tibi imperat qui te de superius celorum in inferiora terre demergi precepit. Audi ergo et time satanas, uictus a domine et prostratus, abscede in nomine domini nostri iesu christi. Tu ergo, nequissime satana, inimice fidei generis humani, mortis raptor, iustitiae declinator, malorum radix, fomes uitiorum, seductor hominum, perditor gentium, incitator inuidiae, origo auaritiae, causa discordiae, excitator dolorum, demonum magister, quid stas et resistis cum scias eum tuas perdere uires. Recede in nomine patris et filii et spiritus sancti* [...] ».

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 45.

d'individuation propre à créer un nouvel imaginaire, avec un système de pensée original qui dépasserait le système patriarcal traditionnel de la langue.

L'imaginaire linguistique permet à l'auteure d'explorer non seulement les rapports de *gender* et d'espèces, mais aussi celui entre langue d'expression et langue(s) seconde(s). Anne Hébert fait intervenir le *joual*, le *parler* québécois, dans les paroles rapportées au discours direct :

Je vais mettre mon beau chapeau sur ma tête, pis je vais descendre en ville chez Georgiana. Je suis tannée de manger des patates pourrites, moé... Si tu veux pas travailler, Adéland, c'est moé qui...³⁷⁶

Les occurrences du *joual* n'apparaissent que de loin en loin, mais elles constituent de véritables ruptures dans la narration française d'Anne Hébert : « Ça va-t-y finir ! Mon Dou ! Ça va-t-y finir³⁷⁷ ! », « Fais-toi-z-en pas pour à soir [...] C'est pas ta faute en toute³⁷⁸ » ou encore « Mais je vas chercher. Je vas revenir icitte [...]»³⁷⁹. Les régionalismes (qui reposent sur des langues parlées, vivantes et fortement imagées) viennent donc se heurter au latin (langue écrite et morte) : à nos yeux, ce phénomène relève d'une logique dialogique entre les univers dépeints dans cette œuvre hébertienne : l'univers religieux, qui correspond par l'intermédiaire de Julie à la mort du *Féminin*, et l'univers paysan, dans lequel Philomène incarne un *Féminin*, certes paroxystique, mais libéré. Incontestablement, le *joual* est prêté aux « gens du commun », et cela correspond à une réalité socio-linguistique, mais il nous semble qu'au-delà de la crédibilité du niveau de langue, il s'agit pour Anne Hébert de mettre en relation les traits littéraires de *Latin / Religion / Thanatos* et de *Joual / Sorcellerie / Éros*.

L'hybridation du corps dans le texte même permet donc le questionnement du métissage linguistique : les langues se mêlent jusqu'à ne plus en former qu'une seule et unique, hybride, dont chaque partie constitutive joue de l'effet de contraste. Nos auteures marquent fortement la présence d'une langue étrangère dans leurs textes. La tension identitaire se révèle aussi par cette textualisation des langues : les idiomes s'entrelacent et se répondent mutuellement.

Comme nous l'avons déjà évoqué auparavant, les auteures québécoises usent de langues « étrangères » face à l'homogénéité de la langue d'écriture. Bien entendu, ce

³⁷⁶ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, op. cit., 1975, p. 9.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 10.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 134.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 165.

phénomène est plus diffus, mais des idiomes seconds apparaissent en filigrane dans le texte et accompagnent la narration. Il n'est nullement question d'un exotisme, ces résurgences s'inscrivent dans la quête d'identité : le Différent se mêle au Même, le texte devient pluriel ne serait-ce qu'au niveau de la langue dans laquelle il est écrit.

Gabrielle Roy ancre ses œuvres dans le contexte historique du Québec où la place du français comme langue d'expression est une revendication forte des Québécois contre la prédominance de l'anglais. À titre d'exemple actuel, nous tenons à citer les lois se référant au bilinguisme dans cette province canadienne : tout texte officiel se doit de figurer dans les deux langues, mais la traduction en langue anglaise peut apparaître à 70% de la taille du texte source, comme le stipule la Loi 101. Ce fut notre auteure qui dressa le premier tableau de la situation des francophones au Manitoba, et fit prendre conscience du risque d'assimilation qu'ils courent sans la protection de lois. Le roman *La Petite poule d'eau* met en évidence cette tension linguistique et fait de la défense de la langue française un « cheval de bataille » identitaire :

Elle entrevoyait l'énormité de la puissance à laquelle elle s'était adressée. La belle enveloppe que convoitait Pierre vola en petits bouts. « *Dear Mrs. Toussignant* », commença de lire Luzina. Elle ne comprenait pas beaucoup l'anglais, mais assez pour saisir les bonnes nouvelles. Il lui sembla comprendre que le gouvernement s'excusait d'abord d'avoir fait attendre si longuement sa réponse. Il disait que, ne connaissant pas beaucoup le français, il avait dû faire appel à son collègue québécois, Jean-Marie Lafontaine, au service des *Titles and Land*, lequel l'avait aidé à traduire la lettre de Luzina³⁸⁰.

De plus, Gabrielle Roy traite avec beaucoup d'humour des problèmes inhérents à la confrontation de deux langues. Le « pays » de *La Petite poule d'eau* étant une enclave coupée du reste du pays, l'anglais est à part entière une langue étrangère :

- *Mrs Tousignant, there must be a flag here.*
- Qu'est-ce qu'elle demande ? s'informa Luzina auprès d'Hippolyte.
- La v'là qui veut un drapeau ! traduisit Hippolyte.
- Un drapeau ! s'exclama Luzina, fort conciliante. C'est bien vrai, il faut un drapeau, mais quelle sorte de drapeau ?
- *The flag of His Majesty the King*, dit Miss O'Rorke.
Luzina saisit le mot : majesté. En fait de majesté britannique, Luzina était plutôt en retard sur son temps ; elle en était restée pour ainsi dire à la vieille reine Victoria qu'elle respectait parce que, toute protestante qu'eût été Victoria, elle avait eu neuf enfants³⁸¹.

À la langue anglaise répond un français oral, au protestantisme répond le catholicisme. Les nombreuses possibilités d'incompréhensions ou de mécompréhensions sont habilement

³⁸⁰ Gabrielle Roy, *La Petite poule d'eau*, op. cit., 1950, p. 43. L'auteure souligne.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 96-97. L'auteure souligne.

décrites dans ce court passage : non seulement la langue d'expression rend la communication difficile, mais le *background* culturel et religieux vient intensifier, si besoin en était, les différences.

Chapitre 5. De l'usage féminin de la langue

Nous souhaitons commencer ce chapitre par l'évocation des débats qui sous-tendent encore actuellement la question, polémique comme nous le précisons en introduction de ce travail, de l'écriture au féminin. Déjà Simone de Beauvoir fustigeait une telle notion :

[...] je suis tout à fait contre les femmes qui cherchent une écriture « féminine ». Le langage est un outil comme les autres, il a été forgé par ce monde et il se trouve que le monde a été masculin. Mais maintenant, il faut plutôt voler l'outil que le transformer. Ce qu'il y a de différent, c'est la condition de la femme qui n'est pas la même que l'homme. Un livre exprime d'abord une condition : alors, en effet, un écrit féminin n'est pas le même qu'un écrit masculin, quant au contenu et quant au style. Mais je ne pense pas qu'il y ait vraiment une écriture, un langage qui doivent être différents³⁸².

La représentation des locuteurs dans la langue d'expression reste une question sensible concernant la langue française, comme le prouve le débat actuel portant sur la féminisation des noms et de la langue. Les féministes³⁸³ ont dénoncé le « machisme » de la langue, qui tend à effacer les locutrices des énoncés au profit d'un masculin ayant valeur de neutre ; le dictionnaire Grévisse définit la règle de grammaire qui veut que l'adjectif qui se rapporte à des noms de genres différents s'accorde toujours au « genre indifférencié, c'est-à-dire au masculin³⁸⁴. » Cette règle d'accords, somme toute perçue comme naturelle et *allant de soi* depuis l'école primaire relève en fait de la décision, très arbitraire et n'ayant aucun ancrage linguistique, de l'abbé Bouhours au XVII^e siècle qui explique que « lorsque les deux genres se rencontrent, il faut que le plus noble l'emporte³⁸⁵. » Néanmoins, jusqu'à cette sexuation hiérarchisée de la langue, les règles grecques et latines pouvaient s'appliquer en accordant l'adjectif avec le nom le plus proche.

³⁸² « Simone de Beauvoir, féministe », in *La Vie en rose*, Montréal, n° 16, Mars 1984, p. 32-33.

³⁸³ Le 30 mai 2011 a été lancée la pétition *Que les hommes et les femmes soient belles !* [en ligne], à l'initiative de « L'égalité, c'est pas sorcier ! », La Ligue de l'enseignement, Le Monde selon les Femmes et Femmes Solidaires, visant à rétablir « la règle de proximité » dans le cas de l'accord entre le nom et l'adjectif, elle a obtenu 3091 signatures en date du 16 janvier 2012, disponible en ligne sur <http://www.petitions24.net/regleproximite>.

À titre de digression, notons que la féminisation des noms se fait de manière unidirectionnelle, du masculin, qui occupe donc ici une position neutre (et paradoxalement, dominante), vers le féminin ; comme le soulignent les difficultés à masculiniser le mot « sage-femme » en langue française. Nous remercions très chaleureusement Maurizio Di Bartolo pour les discussions intenses et enrichissantes à ce propos.

³⁸⁴ Maurice Grévisse, *Le français correct : guide pratique des difficultés*, quatorzième édition par André Goosse, Bruxelles, De Boeck / Duculot, 2009 [E.O. 1936], p. 209.

³⁸⁵ Abbé Bouhours, *Remarques nouvelles sur la langue française*, 1675. L'abbé Bouhours complète cette affirmation en précisant que, dans l'application des règles grammaticales grecques et latines, ces phrases ont alors « ce me semble, quelque chose qui fait de la peine. »

Apprises dès l'enfance, les règles de grammaire s'inscrivent dans l'imaginaire collectif et contribuent à la hiérarchisation des sexes. La langue devient à la fois la scorie et le moyen de pérennisation de la différence entre hommes et femmes : l'usage du « ils / il / on » repose sur le fait que ces pronoms puissent avoir, certes, une valeur linguistique de neutre, mais ils n'en demeurent pas moins de *genre masculin*. Simone de Beauvoir avait dans *Le Deuxième sexe* déjà relevé le phénomène philosophique qui veut que le masculin soit donné comme neutre et comme absolu – conduisant le féminin à n'être que secondaire : à cette remarque concernant la philosophie occidentale, nous pouvons aisément superposer « l'architecture de pensée³⁸⁶ » qui en découle et s'inscrit dans la langue d'expression :

Un homme ne commence jamais par se poser comme un individu d'un certain sexe : qu'il soit homme, cela va de soi. C'est d'une manière formelle, sur les registres des mairies et dans les déclarations d'identité que les rubriques : masculin, féminin, apparaissent comme symétriques. Le rapport des deux sexes n'est pas celui de deux électricités, de deux pôles : l'homme représente à la fois le positif et le neutre [...] il est entendu que le fait d'être un homme n'est pas une singularité³⁸⁷.

Stigmate de la domination masculine, la langue sous-tend cette *architecture de la pensée* et il semble que la tradition en ce domaine soit difficile à ébranler. Patrick Vannier, du *Dictionnaire de l'Académie*, précise que :

La règle de l'accord de l'adjectif est d'un usage constant depuis trois siècles, et je n'ai pas l'impression qu'elle fasse l'objet de débats chez les grammairiens, ni que l'usage, chez les Français, soit hésitant [...]. L'Académie ne cède pas aux *modes*, elle s'inscrit dans la durée. Et c'est normal : nous sommes tous attachés à la langue que nous avons apprise. Les réformes de l'orthographe demandent toujours du temps pour s'installer dans l'usage³⁸⁸.

Qualifier de « modes » la volonté d'inscrire le *Féminin* dans les énoncés illustre bien la difficulté à remettre en cause un système de pensée qui se présente comme figé. « Lorsqu'on est une femme et qu'on essaie presque par inadvertance de faire coïncider sa vie et ses idées, on se retrouve dans la position radicale où je suis, marginale ou clocharde ou rebelle ou dissidente³⁸⁹. » La langue apparaît donc bien comme la pierre d'achoppement que l'écriture au féminin entend dépasser par une remise en cause de la tradition linguistique patriarcale. Il nous semble que, si la littérature francophone se situe « à la croisée les

³⁸⁶ Jacqueline Costa-Lascoux, directrice de recherches au CNRS.

³⁸⁷ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, op. cit., 1949, p. 14.

³⁸⁸ Citation de seconde main. Anne Chemin, « Genre, le désaccord » [en ligne], in *Le Monde : culture et idées*, 14 janvier 2012, disponible sur http://www.lemonde.fr/societe/article/2012/01/14/genre-le-desaccord_1629145_3224.html (page consultée le 16 janvier 2012). Nous soulignons.

³⁸⁹ Michèle Perrein, *Entre Chienne et Louve*, Paris, Grasset, 1978, p. 144.

langues³⁹⁰ », l'écriture au féminin, quant à elle, use des espaces charnières de la narration traditionnelle. À cet égard, l'écrivaine philosophe Hélène Cixous apparaît comme une « exploratrice du langage », là où la langue semble impropre à signifier le *Féminin*, elle se propose de la revisiter de manière à traduire une expression au féminin :

N'aurait-il pas fallu d'abord avoir les « bonnes raisons » d'écrire ? Et je ne les connaissais pas. Je n'avais que la « mauvaise » raison, ce n'était pas une raison, c'était une passion, quelque chose d'inavouable, – et d'inquiétant, un de ces traits de la violence qui m'affligeait. Je ne « voulais » pas écrire. Comment aurais-je pu le « vouloir » ? Je n'étais pas égarée au point de perdre la mesure des choses [...]. De raison, aucune. Mais il y avait de la folie. De l'écriture dans l'air autour de moi. Toujours proche, enivrante, invisible, inaccessible. Écrire me traverse ! Cela me venait soudain. Un jour j'étais traquée, assiégée, prise. Cela me prenait. J'étais saisie. D'où ? Je n'en savais rien. Je n'en ai jamais rien su. D'une région dans le corps. Je ne sais pas où elle est. « Écrire me saisissait, m'agrippait, du côté du diaphragme, entre le ventre et la poitrine, un souffle dilatait mes poumons et je cessais de respirer.³⁹¹ »

L'écriture devient donc une pulsion créatrice qui, outre son ancrage fort dans le corps féminin, devient une expression du corps, du vécu : la langue se voit explorée à la lumière de nouvelles mises en œuvre littéraires et de surtout d'images métaphoriques qui donnent corps à l'écriture. Ainsi, les mécanismes de textualisation laissent transparaître les processus identitaires genrés dans l'écriture même. Pour Carolyn Burke, l'écriture représente pour les femmes « *the place to begin : a prise de conscience [capture of consciousness] must be followed by a prise de la parole [capture of speech]*³⁹² ». C'est sur cet aspect que nous avons choisi de nous arrêter : la textualisation nous paraît désigner, bien sûr, les langues vivantes, mais qu'en est-il des langues – au sens où les *Gender studies* l'entendent – masculine et féminine ? Ce questionnement, inauguré par Hélène Cixous et Catherine Clément, n'est pas récent, mais il nous semble se retrouver dans l'ensemble du *corpus* d'étude :

Bisexualité, c'est-à-dire repérage en soi, individuellement, de la présence, diversement manifeste et insistante selon chaque un ou une, des deux sexes, non exclusion de la différence ni d'un sexe, et à partir de cette « permission » que l'on se donne, multiplication des effets d'inscription du désir, sur toutes les parties de mon corps et de l'autre corps³⁹³.

À nos yeux, nos auteures, tout comme Cixous, cherchent à dépasser le système de pensée dualiste, qu'il soit social et linguistique, pour finalement bâtir une langue qui

³⁹⁰ Expression empruntée à l'excellent ouvrage de Lise Gauvin.

Lise Gauvin, *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997.

³⁹¹ Hélène Cixous, Madeleine Gagnon, Annie Leclerc, *La Venue à l'écriture*, Paris, U. G. E, 10/18, 1977, p. 16-17.

³⁹² Cet extrait a été traduit comme suit par Ting Fang Yang dans *Du Silence au vol : Essai sur les écrits des femmes* (2007) : « le lieu même du changement, là où s'offre la possibilité d'une transformation des structures sociales et culturelles ».

³⁹³ Hélène Cixous, Catherine Clément, *La Jeune Née*, Paris, UGE, 10/18, 1975, p. 155-56.

s'émanciperait du patriarcat tout en permettant de valoriser le *Féminin* en tant que genre à part entière – et non sous l'angle de non-*Masculin*. Roland Barthes souligne dans la *Leçon inaugurale à la chaire de sémiologie littéraire au Collège de France*, le 7 janvier 1977 :

Nous ne voyons pas le pouvoir qui est dans la langue, parce que nous oublions que toute langue est un classement, et... tout classement est oppressif [...] je suis obligé de toujours choisir entre le Masculin et le Féminin, le neutre ou le complexe me sont interdits [...] la langue n'est ni réactionnaire ni progressiste ; elle est tout simplement fasciste ; car le fascisme ce n'est pas empêcher de dire, c'est obliger à dire³⁹⁴.

Sur la base de cette contestation de Barthes, il serait intéressant de voir quelles sont les stratégies d'évitement de ce « fascisme » du langage mises en place par les auteures-femmes. En effet, si la langue « oblige à dire » et n'offre *a priori* pas ou peu de possibilités de s'en extraire pour se dire Soi, notre hypothèse est que les écrivaines font un usage spécifique de la langue, en « détournent » les codes, de manière à créer une écriture différente, plus propre à exprimer le *Féminin*.

Dans cette optique, Luce Irigaray présente dans ses nombreux ouvrages des théories tendant à prouver qu'il existe, tout au moins en français, en anglais et en italien, un usage féminin de la langue. Dans *Sexes et Genres à travers les langues* (1990), elle démontre la suprématie du genre grammatical masculin dans le discours et, partant de là, elle pose la question de la définition de l'identité féminine ; car, si le masculin grammatical l'emporte dans le discours, ce phénomène ne peut qu'être révélateur d'une vision du Monde et de la division Homme / Femme. La langue devient ici le lieu de manifestation des inégalités sexuelles. La linguiste propose des tests visant à mettre en lumière les différences d'utilisation du discours entre hommes et femmes. Les expériences se sont déroulées en langue française, anglaise et italienne. Nous nous sommes, bien sûr, plus intéressés au résultat de l'usage du français. Il apparaît que les sujets-hommes s'approprient facilement la langue, le Monde, autrui, éléments qui sont réduits au rang d'objets pour le locuteur (*cf. supra*). De plus, Luce Irigaray détaille l'usage des pronoms *Je* et *Elle* chez les femmes, et met en relief l'importance d'un interlocuteur *Tu*-féminin : il apparaît que la langue *effacerait* l'identité féminine, en subordonnant le sujet féminin au sujet masculin.

Notre but est donc de voir quel usage de la langue est fait par nos auteures féminines francophones, car comme le souligne Daniel Maggetti, au sujet d'Alice Rivaz certes, mais son propos nous paraît s'appliquer à l'ensemble de notre *corpus* d'étude : « Toutes ces

³⁹⁴ Roland Barthes, *Leçon Inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*, Paris, Seuil, 1977, p. 15-16.

romancières accordent une grande place aux figures féminines ; des narratrices s'exprimant parfois à la première personne viennent encore accentuer cette présence, qui se donne comme la source d'un autre regard sur le monde³⁹⁵. » Le champ de la francophonie nous permet ici de faire émerger des traits communs, qui dépasseraient le clivage des aires culturelles et linguistiques. Si on procède au relevé de l'usage des pronoms personnels de notre *corpus*, en le croisant avec celui du sexe des personnages principaux, on obtient le tableau suivant :

Auteur	Titre (et nature)	Pronoms personnels (Narrateur)	Sexe du (des) personnage (s) principal (aux)	Remarque
Auteurs-femmes				
Nina Bouraoui (Algérie)	<i>La Voyeuse interdite</i>	<i>Je</i>	Femme	
	<i>La Vie heureuse</i>	<i>Je</i>	Femme	
	<i>Mes Mauvaises pensées</i>	<i>Je</i>	Femme	
Anne Hebert (Québec)	<i>Les Enfants du sabbat</i>	<i>Je / Elle</i>	Femme	<i>Je</i> intemporel
	<i>Le Premier jardin</i>	<i>Elle / Il</i>	Femme / Homme	Deux personnages principaux
Gabrielle Roy (Québec)	<i>La Petite poule d'eau</i>	<i>Il / Elle</i>	Femme	
	<i>La Montagne secrète</i>	<i>Il</i>	Homme	
Assia Djebar (Algérie)	<i>Oran, Langue morte (nouvelles)</i>	<i>Je / Elle</i>	Femme	<i>Je</i> renvoie à des variations du Moi
	<i>L'Amour, la Fantasia (nouvelles)</i>	<i>Je / Elle</i>	Femme	<i>Je</i> renvoie à des variations du Moi
Alice Rivaz (Suisse)	<i>Jette ton pain</i>	<i>Elle / Tu</i>	Femme	voix intérieure
	<i>Le Creux de la vague</i>	<i>Elle</i>	Femme	
Corinna Bille (Suisse)	<i>Deux passions (nouvelles)</i>	<i>Emerentia : Elle Virginia : Je</i>	Femme	
	<i>La Demoiselle sauvage</i>	<i>Je / Elle</i>	Femme	
Jacqueline Harpman (Belgique)	<i>Moi qui n'ai pas connu les hommes</i>	<i>Je</i>	Femme	
	<i>Orlanda</i>	<i>Elle / Il</i>	Femme / Homme	<i>Il</i> et <i>Elle</i> renvoie au même être
	<i>La Plage d'Ostende</i>	<i>Je</i>	Femme	

³⁹⁵ Daniel Maggetti, « Alice Rivaz dans la littérature féminine », in *Actes du 1er colloque international de Lausanne*, p. 9.

Marguerite Yourcenar (Belgique)	<i>L'Œuvre au noir</i>	<i>Il</i>	Homme	
---------------------------------	------------------------	-----------	-------	--

Pour Luce Irigaray, il s'agit pour l'auteure du XX^e siècle, de ré-inventer la langue d'expression afin qu'elle soit à même d'exprimer le *Féminin*, et donc d'inventer le parler-femme dans le texte, de lui créer la place qui lui était refusée dans les sociétés patriarcales. Dans *Spéculum de l'autre femme* (1974), Irigaray démontre que cette quête identitaire passe par un emploi différent des normes traditionnelles du roman. Luce Irigaray a démontré que les femmes ont mis en place des stratégies d'évitement, visant à ne pas utiliser le pronom personnel *Je* dans les énoncés ; et ce, afin de ne pas se mettre directement en scène. Il semble donc que les auteurs-femmes de notre *corpus* fassent un usage différent de la langue de celui auquel on aurait pu s'attendre. En effet, au vu du relevé ci-dessus, on constate que, majoritairement, les auteures usent du pronom personnel *Je* dans leurs œuvres.

Le *Je-féminin*, « *Unus et multi in me* »

Nous souhaiterions débiter cette sous-partie par un détour par les Arts cinématographiques : « Ce qui fait une “voix-je”, ce n'est pas seulement l'utilisation de la première personne du singulier. C'est surtout une certaine manière de sonner et d'occuper l'espace, une certaine proximité par rapport à l'oreille du spectateur, une certaine façon d'investir celui-ci et d'entraîner son identification³⁹⁶. » Cette remarque de Michel Chion nous paraît caractériser le *Je-féminin* de la première personne mis en scène par nos auteures, qui se rapproche, comme nous l'avons esquissé, de la voix parlée et investit les textes de manière particulière.

Tout d'abord, il s'agit de replacer dans une perspective linguistique l'usage des pronoms et le jeu de significations que ces derniers recèlent :

1) *je* désigne celui qui parle et implique un énoncé sur le compte du *je*. Il représente la personne subjective ;

³⁹⁶ Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma Livres, Essais, 1982, p. 53-59.

L'auteur poursuit sa définition : « En effet, une voix prolongée par une réverbération est susceptible de “créer le sentiment d'un espace où elle serait englobée”, alors que la voix-Je, qui résonne en nous comme nôtre, “doit être à elle-même son propre espace”. La voix-Je est généralement dépourvue des indices sonores matérialisants (respirations, bruits de bouche) qui font sentir le corps derrière elle ».

- 2) *tu* est une personne spécifique désignée par *je* qui énonce quelque chose comme prédicat de *tu*. Il représente la personne non subjective, extérieure à laquelle *je* s'adresse ;
- 3) *il* (ou *elle*) représente la non personne, la troisième personne exceptée de la relation "*je-tu*". Il faut distinguer le *il de référence* qui est soustrait à la sphère personnelle du *tu* (respect, politesse, majesté) en élevant l'interlocuteur au-dessus de la condition de la personne et le *il de mépris* qui ravale, néantise en tant que personne ;
- 4) *nous* est soit un gonflement, une amplification du *je*. Dans ce cas, il faut distinguer le *nous inclusif* (*moi + vous*) du *nous exclusif* (*moi + eux*), soit une affirmation non tranchée qui estompe le *je* (auteur, orateur) ;
- 5) *vous* est une personne amplifiée, une généralisation du *tu*, soit métaphorique (politesse), soit réelle (*vous collectif*) ;
- 6) *ils* (ou *elles*) est la non personne étendue et illimitée qui exprime l'ensemble indéfini des êtres non-personnels ;
- 7) *on* est une généralité indécise qui peut se substituer à tous les pronoms. C'est un syncrétisme, une suppression de la personne dans l'indéterminé.

Joël Saucin poursuit ce rappel succinct de la valeur des pronoms en langue française en relevant les spécificités des linguistiques et psychanalytiques, qui représentent les bases théoriques de notre travail de recherche :

Luce Irigaray et Jacques Lacan, se fondant sur les découvertes de la linguistique (Jakobson, 1963) et de l'anthropologie structurale (Lévi-Strauss, 1958), isolent le registre de l'imaginaire et du symbolique. Ils montrent que l'inconscient doit être interprété comme un langage et instituent les linéaments d'une théorie du sujet. Pour eux, l'usage des pronoms personnels participe à la fois à la *prise de conscience du sujet* et à son *assujettissement social*³⁹⁷.

Il est remarquable de constater que nos auteures usent du pronom *Je*, première personne du singulier, dans leurs œuvres, ce qui est contraire à l'usage attendu. De plus, ce pronom de la première personne renvoie à des narratrices-femmes. Mais surtout, ce *Je* est plurimorphe. Loin de renvoyer vers la même narratrice, le *Je* qui prend en charge l'histoire est mouvant : *Je* est sans cesse une autre ! Éric Paré, dans sa belle étude de *Dedans* d'Hélène Cixous, met en relief cet éclatement du Moi qui se traduit par un morcellement du *Je* :

C'est le secteur de la différence sexuelle. Une exploration d'un féminin pluriel. Le sujet est éclaté : « Ainsi je sus qu'il y avait moi et qu'il y avait toi, et que je pouvais être l'un ou l'autre. » (Cixous, 1986, p. 25) Ce sont les aventures d'un locuteur singulièrement multiple. Ambivalence sexuelle. Poser la question : pluriel ? C'est la femme qui s'exprime avec des accords masculinisés, parfois, la femme qui se soustrait au plus fort, l'homme ; c'est la neutralité de la femme-sujet ; c'est le sujet, seul³⁹⁸.

³⁹⁷ Joël Saucin, *Les Archétypes psychosociaux : De la sémiologie à l'herméneutique. Interprétation symbolique par la méthode d'amplification de Carl Gustav Jung de quelques récits médiatiques*, Bruxelles, Institut des Hautes Études des Communications Sociales, 2000, p. 9. L'auteur souligne.

³⁹⁸ Éric Paré, « HÉLÈNE CIXOUS un dedans tripartite », in *Voix de femmes de la Francophonie*, Postures, n° 5, 2003, p. 5-14.

Que le *Je* mis en scène par ces auteures soit réel, autobiographique, ou fictionnel importe finalement assez peu, ce pronom est le biais qui porte le regard, traduit en mots les maux ressentis :

L'auteur que je décris, ce n'est pas moi, c'est l'Autre. C'est toi d'abord, c'est la femme, c'est la reine, c'est l'Enfant, c'est une personne plus grande que moi et qui te dépasse aussi et que tu ne connais pas³⁹⁹.

Il s'agit donc d'interroger la pluralité que recèle un *Je-féminin* sans cesse en mouvement et renvoyant aux identités composites, de fait multiples, qui constitue le *Féminin*. Dans cette sous-partie nous nous attacherons par conséquent à répondre à la question de l'investissement du *Je-féminin* dans notre *corpus* d'étude, sachant qu'il demeure « le support privilégié de l'identification ?⁴⁰⁰ »

Auteures algériennes de langue française

Comme nous y avons fait allusion à de nombreuses reprises, Assia Djébar entremêle de nombreuses voix autres à son autobiographie, tendant ainsi à une écriture féminine plurielle, car à sa voix propre s'ajoute « Celle de la mère que les soldats ont torturée sans qu'elle gémissse, des sœurs trop jeunes, parquées mais porteuses de l'angoisse aux yeux fous, la voix des vieilles du douar qui, bouches béantes, mains décharnées, paumes en avant, font face à l'horreur du glas qui approche⁴⁰¹. » Cette fragmentation du *Je-féminin*, comme autant de prismes du Moi, procède d'une esthétique à part entière, qui interdit toute représentation figée des identités. Maurice Blanchot rappelle au sujet de ce phénomène de fragmentation que :

La parole du fragment ignore la suffisance, elle ne se suffit pas, elle ne se dit pas en vue d'elle-même, elle n'a pas pour sens son contenu [...]. Le fragment ne précède pas le tout, mais se dit après lui [...]. La parole du fragment ignore les contradictions, même lorsqu'elle contredit. Deux fragments peuvent s'opposer, ils se posent seulement l'un après l'autre, l'un sans rapport avec l'autre, l'un rapporté à l'autre par le blanc indéterminé qui ne sépare pas, ne les réunit pas, les porte à la limite qu'ils désignent et qui serait leur sens, si précisément ils n'échappaient là, à une parole de signification⁴⁰².

³⁹⁹ Hélène Cixous, *Le Livre de Promethea*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1983, p. 245.

⁴⁰⁰ Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, p. 52.

⁴⁰¹ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 177.

⁴⁰² Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 229-231.

Ce morcellement du *Je*, et plus encore du *Je-féminin*, prend naissance dans l'interdiction tacite de l'utilisation de la première personne du singulier, présente dans la langue même : « Jamais le “je” de la première personne ne sera utilisé (...). Comment dire “je” puisque ce serait dédaigner les formules-couvertures qui maintiennent le trajet individuel dans la résignation collective⁴⁰³ ? » Pourtant, du fractionnement de l'identité féminine en multiples points focaux se dessine une clé de lecture de l'œuvre djebarienne. Elle s'y narre elle-même au travers de ces autres femmes, se plaçant dans le même mouvement dans une lignée féminine, et c'est cet aspect que nous aborderons par la suite. À l'image d'Ève ou de Pandore, son identité véritable apparaît comme une « somme [mathématique] de toutes les femmes » :

La voix se dévide nette et dure ; elle ne s'exprime ni en français, ni en arabe, ni en berbère, une langue de l'au-delà, celle des femmes évanouies avant moi et en moi⁴⁰⁴.

Assia Djébar dans *L'Amour, la fantasia* et *Oran, langue morte*, ainsi que Corinna Bille dans *La Femme sauvage*, alternent successivement – et parfois simultanément – écriture à la première personne du singulier et narration à la troisième personne du singulier. Jean Déjeux explicite les spécificités du *Je-maghrébin* et l'usage qui en est fait dans les sociétés arabo-musulmanes :

Sans doute ce “je” existe-t-il dans les sociétés musulmanes, mais comme le “je” de témoignage. Le témoin dit “je”, de même que le croyant atteste personnellement en proclamant la *chahada*, profession de foi musulmane. Mais il ne s'agit pas là du “je” intime qui dévoile l'intérieur et par lequel l'homme s'affirme comme sujet en tant qu'homme et pas seulement en tant que croyant.

L'autobiographie, quelles qu'en soient les formes, est bien le récit de l'intime, le dévoilement du privé et du caché, du refoulé même. Cette aventure telle que nous la connaissons de nos jours et depuis longtemps en Occident, n'est pas propre à l'histoire des sociétés musulmanes en tant que sociétés religieuses où l'holisme prime l'individualisme⁴⁰⁵.

Le *Je-maghrébin* ne saurait en aucun cas être amalgamé au *Je-occidental*. Du fait du choix délibéré de limiter le *corpus* d'étude aux œuvres littéraires algériennes, il apparaît ici nécessaire d'apporter quelques précisions au sujet de la culture arabo-musulmane. L'interdit culturel quant à l'usage d'un *Je individualiste* (au profit d'un *Nous* communautaire), ainsi que l'interdit religieux de la représentation humaine seraient susceptibles de jouer un rôle implicite dans l'écriture : le fait d'écrire, et donc inconsciemment de *s'écrire*, constitue une

⁴⁰³ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 176-177.

⁴⁰⁴ Assia Djébar, *Vaste est la prison*, op. cit., 1995, p. 103.

⁴⁰⁵ Jean Déjeux, « Au Maghreb, la langue française “langue natale du je” », in *Littératures Autobiographiques de la francophonie*, Paris, C.E.L.F.A. / L'Harmattan, 1994, p. 182.

transgression des règles sociales ; il existe ainsi un interdit *implicite* de toute écriture, car cette dernière serait perçue comme une transgression de l'ordre masculin du Monde. Comme le précise Béatrice Didier dans *L'Écriture-femme*, le désir d'écrire chez une femme a tendance à être considéré comme subversif et marginal, car il appartient aux hommes. La volonté de création devrait « normalement » (en tout cas, conformément aux normes) se traduire par un désir d'enfantement, phénomène qu'Assia Djébar commente à de nombreuses reprises dans son autobiographie :

Dès le premier jour où une fillette « sort » pour apprendre l'alphabet, les voisins prennent le regard matois de ceux qui s'apitoient, dix ou quinze ans à l'avance : sur le père audacieux, sur le frère inconséquent. Le malheur fondra inmanquablement sur eux⁴⁰⁶.
[...] je marche, fillette, au dehors, main dans la main du père. Soudain, une réticence, un scrupule me taraude : mon « devoir » n'est-il pas de rester « en arrière », dans le gynécée, avec mes semblables ? Adolescente ensuite, ivre quasiment de sentir la lumière sur ma peau, sur mon corps mobile, un doute se lève en moi : « Pourquoi moi ? Pourquoi à moi seule, dans la tribu, cette chance⁴⁰⁷ ? »

Il apparaît donc que les normes sociales qui consistent à éviter l'usage d'un *Je individualiste*⁴⁰⁸, ne se retrouvent pas dans ce *corpus* d'Assia Djébar. Luce Irigaray avait démontré que les femmes ont mis en place des stratégies d'évitement visant à ne pas utiliser le *Je* dans les énoncés, et ce, afin de ne pas se mettre directement en scène. C'est bien un usage particulier que fait Assia Djébar de la narration à la première personne, la démultiplication du *Je* faisant écho à la fragmentation des images littéraires des femmes. Se faisant, l'auteure déconstruit encore un peu plus la frontière entre discours et récit, l'écrit « présent de narration [...] se substitue souvent au prétérit et abolit la frontière entre *Je narrant* et *Je narré* introduisant ainsi l'écriture dans une zone floue⁴⁰⁹ », reprenant ainsi une distinction opérée

⁴⁰⁶ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 11.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 239.

⁴⁰⁸ Jean Déjeux précise que, bien que l'usage du *Je-maghrébin* demeure marginal, sa portée se distingue du *je-occidental* : « L'important est de voiler l'intime et le sentimental pour montrer uniquement la virilité masculine. Celui qui se singularise paraît oublier le "nous" et donner l'impression de se séparer du groupe, ou encore de la Oumma, la mère islamique ; il sort de la fusion maternelle, là où se trouve le salut collectif et individuel, dans une chaude solidarité. L'exil, la sortie, la séparation d'avec "les frères" c'est le départ vers les ténèbres, la perte (amjah, disent les Kabyles) vers l'Occident (la ghurba, la division et la séparation ne peuvent être que l'œuvre de Satan le diviseur) [...]. L'émergence du "je" est somme toute une fitna, une épreuve : dissension dans le tissu unitaire de l'identité nationale, surtout autrefois durant le temps de la colonisation et du combat contre celle-ci. Le "je" de nombreux écrivains du Maghreb est donc en fait un "je-nous". Le "nous" caché dans le "je" est opposé au "nous" de l'Occident. Il y a "nous" et les autres [...]. Même quand le romancier dit "je", il ne fait pas abstraction de l'identité fondamentale maghrébine. Il s'affirme comme personne, mais située politiquement et culturellement. (Jean Déjeux, *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Karthala, 1994, p. 66-67)

⁴⁰⁹ Najiba Regaïeg, *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture : Étude de L'Amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'Assia Djébar*, op. cit., 1995, p. 194-195.

par Dominique Maingueneau, le déictique *Je* n'en étant en fait pas un : il renvoie au *Je* de l'énoncé et donc d'un personnage en particulier.

Un extrait de *N'Zid* de Malika Mokeddem, mettant en scène Nora qui s'est éveillée amnésique sur un bateau en pleine mer Méditerranée et y dérive en quête d'elle-même, illustre l'usage d'un *Je-féminin* volontairement mis en scène comme fragile et incertain :

- Je... J'ai dû dormir profondément. Je... n'ai rien entendu.
L'homme ne semble pas avoir perçu son ton cassant malgré les suspensions du « je »⁴¹⁰.

Le *Je* de la jeune femme achoppe et semble ne s'affirmer que difficilement, comme le montre l'usage des points de suspension ; cela nous paraît emblématique de notre *corpus* dans lequel le *Je-féminin*, bien que majoritaire, cherche à se définir. De plus, nos auteures usent d'un *Je plurimorphe* dans leurs textes : soit il renvoie à plusieurs personnages distincts, soit il fait référence à l'auteure mais dans des nouvelles distinctes. Loin de renvoyer vers la même narratrice, le *Je* qui prend en charge l'histoire est mouvant, à l'image de la première partie d'*Oran, langue morte* dans laquelle la parole est alternée entre plusieurs narratrices différentes qui, pourtant sont reliées par leurs professions : professeur de français ou d'arabe, selon le pays où se situe l'histoire. Ainsi, l'unité narrative se dessine en filigrane, derrière le *Je* de la première personne (renvoyant parfois à des prénoms différents) se cache une professeure de français enseignant en Algérie ou en France, qui se fait la porte-parole d'histoires personnelles entendues ou vécues : « Une étudiante m'aborde à la fin du semestre⁴¹¹ », « Moi, j'aurais bien voulu n'écrire que sur l'école, sur ce que doit être notre école⁴¹² » et « Alger, 1994. Atyka, professeure de français : une langue qu'elle a choisie, qu'elle a plaisir à enseigner⁴¹³. » Néanmoins, malgré cette convergence, la parole semble être donnée à celles qui n'ont pas la possibilité de s'exprimer directement :

[...] il y a donc une culture féminine, riche, variée, différente qui change en Algérie de ville en ville ; cette culture est musicale, poétique, ludique, érotique, etc..., mais cette parole des femmes fonctionne toujours pour les autres femmes, à voix basse, et non pas à voix haute, dans les lieux restreints, et non pas dans les lieux publics⁴¹⁴.

⁴¹⁰ Malika Mokeddem, *N'Zid*, op. cit., 2001, p. 74.

⁴¹¹ Assia Djébar, *Oran, langue morte*, op. cit., 1997, p. 67.

⁴¹² *Ibid.*, p. 141.

⁴¹³ Assia Djébar, *Oran, langue morte*, op. cit., 1997, p. 167.

⁴¹⁴ Jean Déjeux, *Assia Djébar, romancière algérienne, cinéaste arabe*, Sherbrooke (Québec), Naaman, 1984, p. 17.

Plus que de « simples témoignages », Assia Djébar explore différents comportements féminins et les innombrables facettes du *Féminin*. Cette hypothèse semble être corroborée par l'usage des pronoms - et plus encore par leur absence. Le pronom *Je* est présent dans la totalité des nouvelles, mais il ne renvoie à aucun personnage quand il raconte d'autres expériences de vie ; ce qui est le cas des deux premières nouvelles du recueil.

Relevons par ailleurs que les personnages masculins auront la parole, mais leurs propos seront toujours rapportés à la troisième personne du singulier, au style indirect. Lorsque le vizir Djaffar prend la place de la conteuse Shéhérazade dans « La femme en morceaux », le pronom *Je* n'apparaît pas une seule fois :

Djaffar parle. Lui-même, lové dans la voix de la sultane des aubes, la conteuse mythique, déroule des cercles concentriques, dévidés à travers temps et générations, et dans un espace chatoyant : les métropoles dont rêvent tous les musulmans – Le Caire bruissante et populeuse, Damas la raffinée, la moqueuse, Alep la mystérieuse et Bassora la commerçante, la maritime...⁴¹⁵

Mais la présence de ce *Je*-féminin est aussi une transgression des interdits de la représentation humaine dans la culture arabo-musulmane – qui la prohibe fortement. Les résultats semblent contredire les théories d'un usage masculin de la première personne. Pourtant, dans leurs romans, nos auteures définissent le *silence* comme l'apanage des femmes (et la *parole* comme celui des hommes) : le discours, contrairement à l'énonciation, va bien dans le sens des recherches de Luce Irigaray et l'écriture polyphonique d'Assia Djébar illustre bien ce propos. Jeanne-Marie Clerc dira au sujet de l'usage du *Je* : « La difficulté de dire *Je* reste entière, comme en témoigne la narratrice de *L'Amour, la fantasia* qui oscille entre le récit à la première personne et celui à la troisième personne⁴¹⁶. » Cette remarque s'appuie sur l'étude de l'*incipit* de l'œuvre, où le *Je* et le *Elle* se mêlent jusqu'à la confusion :

À dix-sept ans, j'entre dans l'histoire d'amour à cause d'une lettre. Un inconnu m'a écrit ; par inconscience ou par audace, il l'a fait ouvertement. Le père, secoué par une rage sans éclats, a déchiré devant moi la missive. Il ne me la donne pas à lire ; il la jette au panier.

L'adolescente, sortie de pension, est cloîtrée l'été dans l'appartement qui surplombe la cour de l'école au village [...]

Les mois, les années suivantes, je me suis engloutie dans l'histoire d'amour, ou plutôt dans l'interdiction d'amour ; l'intrigue s'est épanouie du fait même de la censure paternelle⁴¹⁷.

Dans la perspective d'une étude narratologique, on trouve ici plusieurs niveaux de *diegesis* : le niveau *Intradiegesis*, où le personnage est désigné par un narrateur non

⁴¹⁵ Assia Djébar, *Oran, Langue morte*, op. cit., 1997, p. 201.

⁴¹⁶ Jeanne-Marie Clerc, *Écrire, transgresser, résister*, Paris, L'Harmattan, « Classiques de demain », 1997, p. 60.

⁴¹⁷ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 12.

omniscient, cohabite avec celui de l'*Homodiegesis*, du fait de l'usage du *Je* qui renvoie à l'auteure adulte, à l'auteure enfant et au narrateur. Ainsi, le pacte autobiographique développé par Philippe Lejeune est ici déformé. Au « Je = auteur = narrateur » se rajoute une nouvelle dimension : le narrateur prend le récit en charge soit par l'usage du *Je* (*homodiégésis*), soit par celui du *Elle* (*hétérodiégésis*). Relevons toutefois que si le *Je* est instable, le *Elle* renvoie invariablement à la narratrice Isma. L'unité narrative du *Quatuor* repose avant tout sur la présence, pour ne pas dire l'omniprésence, d'Isma, récurrence qui souligne aussi son absence sporadique de l'énonciation. Mais qui est la narratrice principale, Isma ?

Je ne possède plus ni voile ni visage : « Isma », j'éparpille mon nom, tous les noms dans une poussière d'étoiles qui s'éteignent⁴¹⁸.
Appellerai-je à nouveau la narratrice Isma ? « Isma » : « le nom »⁴¹⁹.

Elle semble se définir en négatif, n'ayant ni la neutralité d'un narrateur anonyme ni le visage d'un personnage. Se pose bien entendu la question du pacte autobiographique, car ni le nom patronymique ni le nom d'auteure ne se trouvent cités dans les textes. Pourtant, il nous semble qu'en livrant la traduction française du nom « Ism-a “perfection, fierté, murailles, protection” »⁴²⁰, Assia Djébar se dévoile en soulignant l'aspect protecteur d'un anonymat, somme toute relatif, car elle prend soin de dresser les généalogies maternelles de la narratrice principale, qui correspondent à la sienne.

C'est un phénomène similaire qui se dégage dans les « romans » de Nina Bouraoui. Le *Je* de Fikria ne parvient que difficilement à s'imposer dans le texte, car il renvoie à un investissement émotionnel et discursif particulier, s'effaçant devant le *Elle* hétérodiégétique lorsqu'il devient trop chargé affectivement. Dans *Mes Mauvaises pensées*, l'auteure-narratrice explicite le lien, délicat et fragile, entre corps et langue :

Avant, j'écrivais dans ma tête, puis j'ai eu les mots, des spirales de mots, je m'en étouffais, je m'en nourrissais ; ma personnalité s'est formée à partir de ce langage, à partir du langage qui possède⁴²¹.

Dans *La Voyeuse interdite*, Nina Bouraoui use d'un procédé inauguré par Marguerite Duras dans *L'Amant*, l'identité de ce *Je-féminin* qui prend en charge le discours n'est révélé

⁴¹⁸ Assia Djébar, *Ombre sultane*, op. cit., 1987, p. 23.

⁴¹⁹ Assia Djébar, *Vaste est la prison*, op. cit., 1995, p. 331.

⁴²⁰ Abdallah Penot, *Le dictionnaire des noms et prénoms arabes*, La Chapelle Villars, Alif éditions, 1996, p. 152. Nous soulignons.

⁴²¹ Nina Bouraoui, *Mes mauvaises pensées*, op. cit., 2003, p. 2-3.

qu'aux extrêmes instants du roman : « [...] toutes les audaces étaient bonnes pour saisir la situation de l'ultime, le coup de couperet fatal à Fikria⁴²². » La narration, ne l'oublions pas, se déroule sur le mode homodiégétique, c'est bien une mise à distance du Moi qui se dessine en filigrane : Fikria se présente en tant que personne extérieure à elle-même.

Mes Mauvaises pensées fait état de ce que la critique a nommé un *Je-buvard*, en écho au *sujet buvard* présent dans le texte, caractéristique de l'écriture de Nina Bouraoui :

Car il en faut bien, des remontées, dans cette écriture d'un bloc, sans paragraphe, cette masse opaque de deux cent quatre-vingt-six pages qui rend parfaitement l'étouffement de la voix prise d'un trop-plein de souvenirs et de mots, une voix également chargée de toutes celles qui l'entourent, souvent rapportées de manière indistincte⁴²³.

Comme nous l'avons vu en analysant les généalogies féminines, Nina Bouraoui dans *Mes Mauvaises pensées* met en mots l'histoire de sa mère qui l'a profondément, et corporellement marquée (Voir l'asthme « héréditaire » qui se transmet de la mère à la fille). Ainsi, « son corps est le support du corps de sa mère⁴²⁴ », et l'écriture de Soi devient une écriture rendant compte d'un pluriel identitaire... qui ne va pas de soi :

C'est cette superposition d'images qui entre dans ma vie, c'est cette interférence, je suis rattrapée, je suis envahie, je suis dépassée [...]. Je ne sais pas si la vie peut se démettre du passé ou si elle est toujours en correspondance avec lui, comme si nous devions refaire ce trajet, d'avant en arrière, de Paris vers Alger, parce que c'est dans l'histoire de notre famille, parce que c'est dans l'histoire du monde.⁴²⁵

Finalement, si le *Je-féminin* apparaît comme stable dans *Mes Mauvaises pensées*, le Moi se fragmente : derrière l'usage de la première personne se dessine l'ensemble de la famille de la narratrice, qui se fait le pronom-buvard de l'ensemble des identités autres qui la constituent.

Auteures belges de langue française

Il convient ici de souligner le cas particulier de Jacqueline Harpman, qui a rejeté avec une grande véhémence l'intention de féminisation de la langue, déclarant qu' « elle n'est

⁴²² Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, op. cit., 1991, p. 103.

⁴²³ Elsa Laflamme, « Il faut déconstruire avant de construire » [en ligne], in *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, n° 209, 2006, p. 48-49, disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/17626ac> (page consultée le 20 juillet 2012).

⁴²⁴ Nina Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, op. cit., 2005, p. 152.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 16.

qu'une mise en forme officielle du sexisme le plus déplorable [...] Je pense que les fonctions et les métiers n'ont pas de sexe, et qu'il faut foutre la paix à la langue française⁴²⁶. »

Le roman de Jacqueline Harpman, *Orlanda*, apparaît justement comme une déconstruction du sexisme qui scinde Hommes et Femmes en groupes d'inégale importance. Les pronoms personnels *Il* et *Elle* renvoient ainsi à une même « entité », au même personnage principal, dont seul le genre sexuel diffère. Le lecteur assiste donc à une duplication du récit : le personnage masculin et le personnage féminin ne sont en fait qu'une variation. Ce recours au genre littéraire du fantastique permet à Jacqueline Harpman d'explorer les notions de *Féminin* et de *Masculin*, au travers du mythe de l'androgynie. L'unité de l'identité d'Aline se voit scindée en deux parts qui, bien qu'opposées, se complètent : l'héroïne se trouve placée en face de l'*alter ego* – au sens premier : son double masculin parfait. Lucien symbolise la part d'ombre d'elle-même qu'elle refoulait et dont elle niait l'existence : c'est bien un autre Moi qu'elle découvre. Or, l'altérité complète pour une femme est justement le *Masculin*. Par comparaison et jeu de contraste, elle en viendra aussi à découvrir le *Féminin* qui la compose.

Outre la mise en scène des personnages et des revendications identitaires des femmes mises en mots, la narration elle-même est empreinte de cette volonté d'émancipation hors des règles patriarcales traditionnelles :

Il suffit d'entrer dans n'importe quelle chambre de n'importe quelle rue pour que se jette à votre face toute cette force extrêmement complexe de la féminité. Comment pourrait-il en être autrement ? Car les femmes sont restées assises à l'intérieur de leurs maisons pendant des millions d'années, si bien qu'à présent les murs mêmes sont imprégnés de leur force créatrice ; et cette force créatrice surcharge à ce point la capacité des briques et du mortier qu'il lui faut maintenant trouver autre chose, se harnacher de plumes, de pinceaux, d'affaires et de politique⁴²⁷.

Contrairement aux androgynes « traditionnels » de la littérature, *Orlanda* ne prend naissance textuellement qu'avec la scission des deux êtres originaux, tous deux sujets à parts égales et tous deux supports de *Je* ainsi démultiplié. Si, bien sûr, l'entité cherche à se ressouder, c'est pourtant bien dans la séparation qu'elle « prend corps ». Quant au niveau de la narration elle-même, la présence de l'androgynie y est nette : le nom *Orlanda* désigne Aline ou Lucien, sans réelle distinction. *Orlanda* est donc indifféremment l'un *et* l'autre, le *Masculin* et le *Féminin* : ce troisième personnage, *Orlanda*, ne saurait être considéré comme neutre, au sens étymologique de *ne uter* (ni l'un ni l'autre), mais plutôt comme la réunion de l'un *et* l'autre. Le *Je* de la narration est donc double et mouvant, comme le souligne *Orlanda* :

⁴²⁶ J.-L. Outers (dir.), *Mettre au féminin*, Bruxelles, 1994, repris par Jacques Paque, 2003, p. 10-11.

⁴²⁷ Virginia Woolf, *Une Chambre à soi*, op. cit., 2002 [1929], p. 131.

« *je est un autre ? je est mille autres et puisque ce je me lasse, pourquoi ne pourrais-je pas le quitter*⁴²⁸ ? » Cette référence à la « Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 » d'Arthur Rimbaud insiste sur le rapport étroit entre identité et altérité : d'un côté, le regard sur soi se duplique pour pouvoir se saisir de l'extérieur et, de l'autre, cela implique qu'on puisse être étranger à soi-même. La présence d'Orlanda, en tant qu'Autre, permet à Aline de se poser enfin la question de sa propre identité. Cette interrogation survient dès le début du roman et ne cesse de revenir jusqu'à devenir un *leitmotiv* lancinant :

Quand on dit *je*, de qui parle-t-on ? Si un autre peut dire qu'il est *moi*, où est moi, là ou ici ? Chacun de nous éprouve avec une conviction sans nuance la certitude d'être soi et puise sa stabilité dans cette assurance : Aline chancelait. Elle recula, s'appuya contre le chambranle et prononça, à haute voix, la syllabe menacée. Il ne se passa rien. Elle répéta JE pour les murs, qui ne lui renvoyèrent pas d'écho. Devait-elle, disant ainsi *je*, considérer qu'une partie de ce *je* logeait dans un autre corps ? Pourtant on ne peut dire *je* que de là où on est ? Lucien Lefrène prétendait qu'il était *je* comme elle⁴²⁹.

Plusieurs êtres se partagent la même identité, le lecteur assiste ici à un véritable « trouble dissociatif de l'identité⁴³⁰ », dans lequel une même personnalité se dissocie. C'est justement cette séparation interne qui permettra à Aline de prendre en compte la totalité de son être. Elle saisit de l'extérieur cet Autre qui fait partie d'elle, d'où les questions spatiales mettant en évidence le lien entre « là » et « ici ».

Quant à *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, l'explication du titre, si elle est immédiatement accessible dès l'ouverture du roman, prend tout son sens dans la fin programmée de la jeune narratrice : « Il est étrange que je meure de l'utérus, moi qui n'ai jamais eu de règles et qui n'ai pas connu les hommes⁴³¹. » De la sorte, le *Je-féminin* qui se dessinait dès la première de couverture se définit par un manque, une absence. Hypothèse qui se vérifie car, l'« ardeur qu'elles mettaient à redire dix fois la même chose sous une autre forme pour ne pas s'apercevoir qu'elles n'avaient, en fin de compte, absolument rien à se dire depuis une éternité, mais il faut qu'un être humain parle, sinon il perd son humanité⁴³². »

⁴²⁸ Jacqueline Harpman, *Orlanda, op. cit.*, 1996, p. 12. L'auteure souligne.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 128. L'auteure souligne.

⁴³⁰ Julien Gultfi, Frédéric Rouillon, *Manuel de psychiatrie*, Issy-les-Moulineaux, Elsevier Masson, 2007, p. 218. Les auteurs définissent ce trouble psychiatrique par « l'existence chez un même sujet d'au moins deux personnalités, ou deux identités, ayant chacune ses modes de perception, de relation, de comportement face aux autres et au monde extérieur. Les attitudes, les sexes, les cultures, éventuellement les latéralités, les écritures sont différents, de même que le nom, l'âge et l'état-civil. »

⁴³¹ Jacqueline Harpman, *Moi qui n'ai pas connu les hommes, op. cit.*, 1996, p. 267.

⁴³² *Ibid.*, p. 29.

Quant à Marguerite Yourcenar, l'usage du *Je* demeure anecdotique dans le *corpus* sélectionné en vue de ce travail de recherche, mais aussi dans l'intégralité de son œuvre ; y compris, et c'est paradoxal, dans *Le Labyrinthe du monde* autobiographique. C'est justement cet aspect qui nous incite à traquer ces *Je*, minoritaires et sporadiques dans les textes, car ils représentent des *incidents* hautement porteurs de sens :

Et, néanmoins, Arthur et Mathilde étaient au second entrecroisement des fils qui me rattachent à tout. Quelles que soient nos hypothèses sur l'étrange zone d'ombre d'où nous sommes sortis, et où nous rentrons, il est toujours mauvais d'éliminer de notre esprit les données simples, les évidences banales, et cependant elles-mêmes si étranges qu'elles ne collent jamais complètement à nous. Arthur et Mathilde étaient mon grand-père et ma grand-mère. J'étais la fille de Fernande⁴³³.

Ces incursions de l'auteure constituent donc des exceptions. Dans cet extrait de *Souvenirs Pieux*, l'auteure belge s'inscrit presque soudainement comme étant la fille de sa mère ; cette irruption dans le récit démiurgique à la troisième personne apparaît comme une infraction. Trois ans après la parution de *Souvenirs pieux*, l'auteure belge écrivait les *Archives du Nord*⁴³⁴, ancrage qui verra se prolonger l'écriture de cet *alter ego* qu'est l'auteure-enfant :

L'enfant qui vient d'arriver au Mont-Noir est socialement une privilégiée ; elle le restera. Elle n'a pas fait, du moins jusqu'au moment où j'écris ces lignes, l'expérience du froid et de la faim ; elle n'a pas au moins jusqu'ici, subi la torture ; elle n'aura pas sauf au cours de sept ou de huit ans tout au plus, "gagné sa vie" au sens monotone et quotidien du terme ; elle n'a pas, comme des millions d'êtres de son temps, été soumise aux corvées concentrationnaires, ni, comme d'autres millions qui se croient libres, mise au service de machines qui débitent en série de l'inutile ou du néfaste, des gadgets ou des armements. Elle ne sera guère entravée, comme tant de femmes le sont encore de nos jours, par sa condition de femme, peut-être parce que l'idée ne lui est pas venue qu'elle dût en être entravée. Des contacts, des exemples, des grâces (qui sait ?), ou un enchaînement de circonstances qui s'allonge loin derrière elle, lui permettront d'engranger une image du monde moins incomplète que celle que sa petite tante Gabrielle de 1866 consignait sur son gros carnet. Elle tombera et se relèvera sur ses genoux écorchés ; elle apprendra non sans efforts à se servir de ses propres yeux, puis, comme les plongeurs, à les garder grands ouverts. Elle tentera tant bien que mal de sortir de ce que ses ancêtres appelaient le siècle, et que nos contemporains appellent le temps, le seul temps qui compte pour eux, surface agitée sous laquelle se cachent l'océan immobile et les courants qui traversent celui-ci. Par ces courants, elle essaiera de se laisser porter. Sa vie personnelle, pour autant que ce terme ait un sens, se déroulera du mieux qu'elle pourra à travers tout cela. Les incidents de cette vie m'intéressent surtout en tant que voies d'accès par lesquelles certaines expériences l'ont atteinte.

C'est pour cette raison et pour cette raison seulement que je les consignerai peut-être un jour, si le loisir m'en est donné et si l'envie m'en vient. Mais il est trop tôt de parler d'elle, à supposer qu'on puisse parler sans complaisance et sans erreur de quelqu'un qui nous touche

⁴³³ Marguerite Yourcenar, « Souvenirs Pieux », in *Essais et Mémoires*, op. cit., 1974, p. 740.

⁴³⁴ Marguerite Yourcenar revient sur ces deux œuvres de l'écriture de Soi dans une interview télévisée accordée à Bernard Pivot le 7 décembre 1979. « Apostrophes : *Souvenirs pieux* et *Archives du Nord* » [en ligne], in *Archive INA*, disponible sur <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I00005308/souvenirs-pieux-et-archives-du-nord.fr.html> (page consultée le 24 janvier 2012).

inexplicablement de si près. Laissons-la dormir sur les genoux de Mme Azélie, sur la terrasse qu'ombragent les tilleuls; laissons ses yeux suivre le vol d'un oiseau ou le rayon de soleil qui bouge entre deux feuilles. Le reste est peut-être moins important qu'on ne croit⁴³⁵.

Marguerite Yourcenar revient lors de l'entretien accordé à Bernard Pivot le 7 décembre 1979 sur l'usage de la langue et, notamment, sur celui de la narration. Pour l'auteure :

La différence qu'on fait entre les livres où on dit *je* et les livres où on dit *elle* ou *lui* est au fond assez absurde parce que quand on dit *elle* ou *lui*, on tâche naturellement de parler comme si c'était *elle* ou *lui* qui parlait. C'est à la troisième personne, mais c'est une première personne déguisée⁴³⁶.

Cette explication, fournie par l'auteure elle-même, sur son usage de la focalisation de ses romans nous permet d'identifier très clairement le style, certes démiurgique, dont elle use au travers du prisme de l'écriture de Soi. De là à dire que tout écrit est autobiographie, pour notre auteure, il n'y a plus qu'un pas.

Ses deux grands romans historiques accusent une profonde différence dans le choix de voix narratives : si Hadrien use de la première personne, Zénon se voit exprimé par la focalisation externe avec l'usage du pronom *Il*. Cette précision révèle de précieuses informations sur la nature même des personnages romanesques : le philosophe grec, campé dans un siècle d'intolérance et de dogmatisme, se voit privé de voix personnelle tant au niveau de la narration qu'à celui de l'Histoire. Il est tout à fait possible d'établir un lien avec l'absence d'identité en propre du personnage : enfant illégitime, puis adulte anonyme, Zénon se verra contraint d'abandonner jusqu'à son nom pour échapper aux persécutions des autorités religieuses. Choix significatif tant la visée polémique de l'œuvre s'attachant à l'« obscurantisme moderne » qui, à la manière, des contemporains de Zénon, contraint l'Homme par une intolérance et un refus de la différence.

Si l'usage du *Je* de la première personne a été vécu comme « difficile et dangereux » lors de l'écriture de son autobiographie, vu que ce pronom projette directement l'auteure dans son œuvre, l'absence du *Je* qui caractérise Zénon se fait le reflet de la privation de voix personnelle dans un contexte politique difficile : Zénon sera donc narré par un énonciateur externe qui fera le choix d'un découpage tripartite de la vie du philosophe.

⁴³⁵ Marguerite Yourcenar, *Archives du Nord*, op. cit., 1977, p. 369.

⁴³⁶ Marguerite Yourcenar revient sur ces deux œuvres de l'écriture de Soi dans une interview télévisée accordée à Bernard Pivot le 7 décembre 1979. Transcription personnelle, nous soulignons. « Apostrophes : *Souvenirs pieux* et *Archives du nord* » [en ligne], in *Archive INA*, disponible sur <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I00005308/souvenirs-pieux-et-archives-du-nord.fr.html> (page consultée le 24 janvier 2012).

Néanmoins, ce choix entraîne un intéressant phénomène de duplication des points focaux : si la narration suit bien l'ordre chronologique traditionnel, partant de sa naissance (et l'époque antérieure, avec une rétrospective de la vie de ses parents) vers sa mort, les titres des chapitres sont révélateurs. À titre d'exemple, ce n'est pas l'enfance qui est dépeinte, mais « Les enfances de Zénon⁴³⁷ », évoquant déjà la complexité du personnage. De même, le découpage des chapitres est inégal en termes de temps ; si certains d'entre eux représentent une temporalité et une spatialité extrêmement étendues (tels « La vie immobile », qui synthétise six ans de la vie du philosophe à Bruges en une cinquantaine de pages), d'autres au contraire retracent l'intériorité et les réflexions de Zénon : l'ultime partie « La prison » se déroule très rapidement dans le temps de la narration. Néanmoins l'auteure met en perspective les idées du siècle, les grandes découvertes scientifiques et les débats religieux qui ont abouti à la Réforme.

Auteures québécoises de langue française

L'écriture féminine repose sur un acte transgressif, les femmes appartenant au champ de la procréation et non à celui de la création. Anne Hébert déconstruit le roman et les structures romanesques traditionnelles dans le but de réinterroger les normes canoniques. Le lecteur assiste à un phénomène analogue dans *Les Enfants du sabbat* : le *Je* renvoie tantôt à la narratrice-enfant tantôt à sœur Julie. Un dialogue va même jusqu'à s'instaurer entre ces deux pronoms *Je* : « Tu devrais avoir honte. Tu me ressembles comme une goutte d'eau. Tu es moi et je suis toi. Et tu fais semblant d'être une bonne sœur⁴³⁸ ! » (voir *supra* « le dédoublement », p. 231), il y a donc une double reconnaissance des deux femmes, qui sera d'ailleurs reprise dans l'exclamation de l'enfant : « Tu es moi et je suis toi⁴³⁹. » Ce thème de la reconnaissance apparaît d'ailleurs profondément lié au Diable dans le sens d'identification à une filiation :

C'est à ce moment que sœur Julie de la Trinité (ayant assisté à tout le sabbat) releva son voile et se fit reconnaître du diable⁴⁴⁰.

J'en sais autant que Satan lui-même, mais j'ignore encore ce que je sais⁴⁴¹.

Que tu me reconnaisse seulement et je serai payée de mes peines⁴⁴².

⁴³⁷ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., 1968, p. 21-42.

⁴³⁸ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, op. cit., 1975, p. 32.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 161.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 141.

À la lumière de ce phénomène, la reconnaissance de Julie-adulte par Julie-enfant agit à la manière d'une stabilité du Moi, qui demeure inchangé quelque soit la focalisation : Julie se retrouve simultanément dans le *Je* et le *Elle*, car la jeune femme est devenue ce qu'elle devait être, son rôle de sœur n'a pas altéré son identité profonde, et effectivement « Sœur Julie n'a jamais éprouvé moins de distance entre *elle* et la petite fille⁴⁴³. » Ce dédoublement nous renvoie directement au genre littéraire de l'autobiographie où le *Je-narrateur* raconte, et rencontre finalement, un Moi antérieur. Cette superposition des identités présentes et futures fait ici partie intégrante de l'écriture hébertienne dans cette optique de conquête de l'identité. Mais d'autres personnages sont mis en scène à la première personne du singulier : la Mère supérieure, qui aura directement la parole et usera du *Je* durant l'intégralité de la troisième lexie⁴⁴⁴, le prêtre... La narration s'en trouve d'autant plus déstructurée que l'auteure alterne, de manière parfois abrupte, narration à la première et à la troisième personne.

Les linguistes féministes ont mis en relief l'usage fait de la langue par les femmes. Dans *Je-tu-il* (1990), Luce Irigaray relève les stratégies d'évitement visant à ne pas utiliser le *Je* dans les énoncés féminins. Cet effacement du discours tend à réduire le *Féminin* au rang d'objet non seulement grammatical mais aussi existentiel. Le *Je* utilisé par Anne Hébert dans les œuvres de notre *corpus* se pose en contradiction avec ces résultats et tend à réinvestir l'écriture en faisant accéder les personnages féminins au rang de sujet.

Seul *L'Enfant chargé de songes* met en scène un personnage principal masculin, Julien – quant au roman *Est-ce que je te dérange ?*, bien que la narration soit portée par un personnage masculin, c'est bien l'histoire de Christine qui est centrale. Au niveau de la diégèse, ce phénomène se trouve amplifié et agit à la manière d'un prisme grossissant, éclairant des aspects fragmentés de l'identité féminine. Le *Je-féminin* est mouvant et ne renvoie pas systématiquement au même personnage, « Je dis “je” et je suis une autre⁴⁴⁵. » Les dialogues – et les monologues – se trouvent altérés jusque dans leurs structures phrastiques. Anne Hébert transcrit des phrases saccadées, répétitives et marquées par « l'absence de pronom sujet, l'accumulation de verbes à la forme active⁴⁴⁶ » :

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 38. Nous soulignons.

⁴⁴⁴ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, op. cit., 1975, p. 19.

⁴⁴⁵ Anne Hébert, *Kamouraska*, op. cit., 1970, p. 113.

⁴⁴⁶ Daniel Marcheix, « Le Mal d'origine. Temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert », cité dans Joanie Ouellet, *Tourments et dépossessions dans le récit Est-ce que je te dérange ? d'Anne Hébert*, Québec, Université de Laval, 2010, p. 25.

J'ai pris l'avion pour venir jusqu'ici. L'héritage de ma grand-mère a été grugé d'un coup par l'achat du billet d'avion. Aller seulement. Je serai là quand il arrivera. La première pour l'accueillir. Avant la grosse Dame. Pas vu l'océan Atlantique. Trop de nuages. Blancs. Épais. De vraies meringues. Très blanches. Tirant sur le bleu. Éblouissantes. Volé trop haut. Pas vu l'océan. [...] ⁴⁴⁷.

Le halètement de l'écriture retranscrit l'indicible, la tension identitaire que les personnages hébertiens ne peuvent mettre en mots. Pourtant, cette exploration du refoulé, savamment enfermé dans les limbes de la mémoire, a justement besoin de temps pour accéder à la conscience. Les structures phrastiques traduisent une réalité trop violente pour pouvoir être dite, seules l'euphémisation, la métonymie ou encore l'hyperbole permettent d'altérer le dire, et de rendre ainsi la vérité dicible. Ce style elliptique et discontinu tient plus du soliloque que du dialogue, l'interlocuteur n'endossant que plus le rôle de support corporel de la pensée : il est le pré-texte – au sens premier – à la narration. La quête personnelle étant étouffée par le stigmat collectif, le déficit d'identité amène à une insuffisance de la communication qui se retrouve dans l'absence et l'incohérence apparente des éléments. Dès lors, l'échec du dialogue laisse place au non-dit, les éléments manquants devenant signifiants : à l'impossible saisie de Soi répond l'effondrement de la langue.

Le morcellement de la narration se voit complété par le morcellement des personnages et participe de cette esthétique du fragment. On retrouve ici une caractéristique fondamentale du stigmat qui repose sur le processus de catégorisation de et par l'Autre ; ce faisant, Anne Hébert crée un jeu de miroir entre les protagonistes qui se renvoient mutuellement leurs images, permettant ainsi de se saisir individuellement. Le regard se fragmente et la déconstruction du stigmat devient signifiante. La construction littéraire qui s'en suit repose sur le stigmat qui engendre le processus identitaire dans l'écriture : « J'ai besoin d'autrui pour saisir à plein toutes les structures de mon être, le Pour-soi renvoie au Pour-autrui ⁴⁴⁸. » La fragmentation se retrouve aussi à un niveau presque psychotique, l'héroïne de *Kamouraska* est désignée sous différents noms selon le statut social auxquels ils réfèrent. Ses patronymes la désignent pareillement, mais marquent l'avant et l'après-mariage, comme si, en changeant de statut social, elle s'était transformée :

Que Mme Rolland ne se rassure pas si vite. Ne se réveille pas en toute hâte, dans la petite chambre de Léontine Mélançon. Pour classer ses souvenirs de mariage et les accrocher au

⁴⁴⁷ Anne Hébert, *Est-ce que je te dérange ?*, op. cit., 1998, p. 47.

⁴⁴⁸ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant : Essai d'ontologie épistémologique*, op. cit., 1943, p. 275.

mur, les contempler à loisir. Rien n'est moins inoffensif que l'histoire du premier mariage d'Élisabeth d'Aulnières⁴⁴⁹.

La démultiplication des focalisations permet de saisir une identité féminine plurielle, qui dépasse dès lors les catégories binaires Mère / Prostituée :

Par une sorte de dédoublement, le *je* se voit comme *elle*, procédé d'ailleurs assez courant dans les récits d'Anne Hébert. Notons cependant qu'à chaque fois qu'il y a une forte émotion, le dédoublement cesse et le je émerge à la surface du texte [...] ⁴⁵⁰.

Refusant la structure linéaire du roman traditionnel, Anne Hébert s'appuie sur un désordre artificiel, la construction onirique des œuvres, pour explorer l'identité de ses personnages. Toutefois, si la résurgence du passé dans le présent construit bien une identité plurielle, elle demeure inefficace à s'extraire des représentations sociales.

L'œuvre *La Petite poule d'eau* laisse, quant à elle, une place prépondérante au personnage féminin, Luzina étant au centre de l'histoire, et ce sont majoritairement des personnages féminins qui détiennent l'autorité. De plus, la voix de l'auteure, de par ses aspects autobiographiques, se mêle discrètement – mais activement – à la voix auctorielle, et ce dès l'ouverture du roman :

On aperçoit, un peu loin, dans l'éclaircie des bouleaux, deux autres maisons qui, avec le magasin-bureau-de-poste, logent l'entière population de Portage-des-Prés. Mais j'allais oublier : en face du bâtiment principal, au bord de la piste qui venait de Rorketon, brille, munie de sa boule de verre qui attend toujours l'électricité, une unique pompe à essence. ⁴⁵¹

Si le *Je* de l'auteure passe presque inaperçu dans cette description réaliste, il est néanmoins bel et bien présent, alors que l'ensemble de l'œuvre est écrit au style indirect. Protégée par cette « neutralité », la narratrice aborde des thèmes qui, traditionnellement, relèvent du domaine de compétence des hommes : religion, institutions sociales, politique, économie, etc. Le réalisme de ces descriptions lui confère une autorité auctorielle neutre. Le prix à payer pour cette légitimité littéraire est la dissimulation de la portée subversive de son féminisme : le *Je-féminin* reste anecdotique, bien que son utilisation marque la présence de l'auteure et une prise de position personnelle, ce qui induit une certaine dévaluation du féminin par rapport à l'autorité traditionnelle littéraire – masculine. Signalons toutefois que

⁴⁴⁹ Anne Hébert, *Kamouraska*, op. cit., 1970, p. 69.

⁴⁵⁰ Lilian Preste de Almeida, « *Le Tombeau des rois* : une lecture des mythes. Une lecture du poème d'Anne Hébert comme récit initiatique », in *Intercambio*, Porto, Universidad de Porto, Instituto de Estudos Franceses, 1990, p. 12, disponible sur <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5916.pdf> (page consultée le 7 mars 2012).

⁴⁵¹ Gabrielle Roy, *La Petite poule d'eau*, op. cit., 1950, p. 11.

cette perte de la subjectivité du discours offre l'avantage de la polyphonie : en faisant le choix, à ce stade de son œuvre, de renoncer au *Je* de la première personne. Par la suite, elle mettra en avant des personnages principaux féminins, avec notamment *Ces enfants de ma vie* et *La Route d'Altamont* dont les voix, *Je*, porteront directement la responsabilité du discours et dépasseront le clivage des rôles sexués, son écriture se fera aisément le reflet d'une multitude de visions :

Il est indiscutable que *La Détresse et l'Enchantement* institue à l'œuvre antérieure de Gabrielle Roy une perspective de lecture, un mode de réception qui augmente et intensifie la visée personnelle qui sous-tend et oriente le projet dans son ensemble. L'autobiographie posthume entre forcément dans un rapport dialogique de complétude et de contraste avec l'œuvre fictive et autofictionnelle ; elle devient non seulement l'un des deux termes de la comparaison, mais aussi une sorte d'archi-texte qui sert à leur comparaison [...]. Que *La Détresse et l'Enchantement* soit au plan de la diégèse un récit troué et fragmentaire qui échappe à la synthèse totalisante de l'autobiographie traditionnelle [...], elle n'en cautionne pas moins une cohésion interprétative, obtenue au prix d'un retour sur les écrits qui la précèdent, capables de suppléer à l'image virtualisée, sinon manquante de soi⁴⁵².

L'analyse à laquelle peut alors se livrer l'auteure québécoise se fait plurifocale et cerne – au sens premier – les thèmes sociaux abordés. Les voix qui forment la trame du texte portent en filigrane les revendications, féministes ou sociales, de l'auteure ; elles lui permettent d'aborder de front, et de manière apparemment objective, des débats épineux et brûlants, tels que la pauvreté, l'antisémitisme, etc. En prêtant à l'un de ses personnages ses propres visions, elle se dégage de la responsabilité du discours. De plus, ces revendications sont placées dans la bouche de personnages qui ne font pas totalement partie de la société contemporaine : enfants qui sont la figure de l'innocence, étrangers qui découvrent les « us et coutumes » de leur terre d'accueil, etc. :

[Le Manitoba,] si grand, si peu couvert de noms, presque entièrement livré à ces larges étendues dépouillées qui figuraient les lacs et les espaces inhabités ! De plus en plus vide, de papier seulement et sans caractères écrits, plus on remontait vers le Nord. Il semblait que toutes les indications se fussent groupées ensemble sur cette carte comme pour se communiquer un peu de chaleur, se fussent resserrées dans le même coin du Sud. Elles devaient s'y traduire en abréviations, tant, parfois, la place leur manquait, mais, plus haut, elles s'épalaient à leur aise, aucunement bousculées. Mademoiselle Côté avait enseigné que les trois quarts de la population du Manitoba habitaient tous ce bout-ci de la carte que Luzina pouvait couvrir de ses deux mains. Cela laissait peu de monde pour le Nord ! Si vide en cette région, la vieille carte paraissait venger Luzina. Elle portait en grosses lettres le nom de la Water Hen River. Cependant, elle se taisait sur l'existence de l'île de la Petite Poule d'Eau⁴⁵³.

⁴⁵² Cécilia Wiktorowicz, « Gabrielle Roy : cohérence du parcours littéraire et espace autobiographique », in *Quebec Studies*, n° 27, 1999, p. 57.

⁴⁵³ Gabrielle Roy, *La Petite poule d'eau*, op. cit., 1950, p. 140.

Le roman *La Montagne secrète* intervient après plusieurs années sans production littéraire de l'auteure, et fait lui aussi intervenir des aspects autobiographiques, qui ont été maintes fois relevés par la critique royenne ; ainsi la « montagne secrète » serait en fait le Massif qui domine le village de Petite-Rivière-Saint-François. Pour les épisodes de Paris (dont l'effervescence contraste grandement avec les solitudes du Grand Nord) et de Provence, elle put se souvenir de ses propres séjours. « Pierre Cardorai a pu être inspiré aussi par Cézanne qui s'est tant évertué à peindre la montagne Sainte-Victoire, près d'Aix-en-Provence, comme par le héros de *L'Œuvre* de Zola⁴⁵⁴ », perspective sur laquelle nous reviendrons *infra*.

Auteures suisses de langue française

On peut relever que le lecteur assiste à de nombreuses interventions des narratrices dans le *corpus* suisse. On peut citer l'exemple hautement illustratif de *Jette ton pain* d'Alice Rivaz. Dans ce roman, la narratrice prend largement part à son récit, les interventions apparaissant comme quasiment intempestives :

Non, puisque même à l'âge de cinquante-six ans tu ne sais même pas si tu crois ou si tu ne crois pas en Dieu, si ta vie a un sens ou non, et si oui, quel sens ? Est-ce vrai ? Oui, c'est vrai, je l'avoue. Elle l'avoue. Alors, pourquoi cette conviction s'est-elle gravée sur sa matière grise [...] ⁴⁵⁵.

[...] il lui arrive de les relire, non pour juger de leur éventuelle valeur « littéraire » – car ils ne valent rien ces carnets – mais plutôt pour prendre à distance d'années sa température de l'époque, juger du chemin parcouru, des progrès possibles, non certains, dans sa conduite, sa propre discipline, la maîtrise d'elle-même, et la recherche de cet équilibre intérieur qui lui a manqué jusqu'ici ⁴⁵⁶.

Il s'agit ici de focalisation zéro dans laquelle le narrateur est omniscient : il a *accès* aux pensées des personnages, et n'est pas soumis à une unité spatio-temporelle. Il convient de souligner à ce stade de notre réflexion que, de fait, le lecteur est donc mieux informé que le protagoniste lui-même. Notons par ailleurs ces digressions de la narration :

(Dès le moment où elle avait cessé de l'aimer parce que, avoue-le donc, tu étais tombée amoureuse d'un autre, oui, mais ne m'avait-il pas trop déçue ?) [...] Ne s'apercevait-elle pas de sa mine épouvantable dont leurs amis communs s'avouaient effrayés ⁴⁵⁷ ?

⁴⁵⁴ André Durand, « Gabrielle Roy (1909-1983) », *op. cit.*, 2010, p. 72, disponible sur www.comptoir litteraire.com/docs/307-roy-gabrielle.doc (page consultée le 15 novembre 2011).

⁴⁵⁵ Alice Rivaz, *Jette ton pain*, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 113. L'auteure souligne.

Pour sa part, Alice Rivaz n'utilise pas d'une narratologie unique dans ce roman, elle joue des différentes diégèses et de leurs niveaux, les démultipliant. Le lecteur assiste à de nombreux glissements vers la focalisation interne, le récit-cadre laisse la place à de nouvelles instances narratives. Les voix qui se relaient et s'entremêlent dans le récit apportent une profondeur et un relief particulièrement humain à l'histoire. On assiste à un entrelacement de voix complémentaires, chacune apportant un nouveau niveau au récit. Cette *esthétique du fragment* se fait sur la base de l'alliance d'une narration principale subjective et de monologues intérieurs.

Alice Rivaz se révèle d'ailleurs éminemment prolixe quant aux explications sur sa son écriture ; l'usage du *Je-féminin* et d'une langue féminine sont des *topoi* récurrents non seulement aux interviews qu'elle a accordées mais aussi à ses réflexions littéraires couchées dans *Carnets. Traces de vie* (1983) :

Alice Rivaz se disait « pacifiste et différentialiste » comme les femmes du *Women's Peace Party* créé en 1915. Contrairement à Beauvoir, elle considérait cependant que les femmes, pour des raisons sociales ou biologiques, représentaient la vie et la création, en contraste avec les hommes, qui étaient, selon elle, attirés par la destruction [...]⁴⁵⁸.

Daniel Maggetti soulignera à ce propos dans son anthologie consacrée aux auteurs de Suisse romande un phénomène qui se retrouve dans l'écriture rivazienne :

Toutes ces romancières accordent une grande place aux figures féminines ; des narratrices s'exprimant parfois à la première personne viennent encore accentuer cette présence, qui se donne comme la source d'un autre regard sur le monde⁴⁵⁹.

Et la source de regard semble se morceller, presque à l'infini : le *Féminin* se fragmente pour parvenir à se saisir, ce que nous retrouvons d'ailleurs dans les pensées de Christine de *Jette ton pain*, qui :

[...] les mains inoccupées, mais en revanche, l'esprit transformé en une machine miraculeuse, produisant en vrac et à plein rendement une foule d'images hétéroclites et ensorcelantes, entremêlées de dialogues et de conversations imaginaires [...]⁴⁶⁰.

À nos yeux, l'auteure suisse nous offre dans cet extrait le commentaire qu'elle dresse de ses propres écrits. Son écriture de *Jette ton pain*, qui consiste, rappelons-le, en un journal intime rédigé par une unique scripteuse, démultiplie les instances narratives et bâtit une

⁴⁵⁸ Frédérique Chevillot, Anna Norris, *Des Femmes écrivent la guerre*, Paris, Complicités, 2007, p. 51.

⁴⁵⁹ Daniel Maggetti, « Alice Rivaz dans la littérature féminine », in *Actes du 1er colloque international de Lausanne*, p. 9.

⁴⁶⁰ Alice Rivaz, *Jette ton pain*, op. cit., 1979, p. 328.

véritable polyphonie sur l'usage du *Je*-féminin, car « elle s'apprête courageusement à mettre au jour ce monstre qui sera cette autre elle-même à jamais déguisée et masquée, méconnaissable »⁴⁶¹.

Je-féminin et discours schizophrénique. Qui est Tu ?

Le titre de cette sous-partie veut attirer l'attention sur la récurrence de pseudo-dialogues dans la totalité du *corpus*. Bien évidemment, il ne s'agit pas là des passages narrés au style direct mettant en scène le discours rapporté, mais au contraire d'éléments relevant de la structure narrative elle-même.

Loin d'être anecdotique, le phénomène de monologue intérieur qui prend appui sur une co-énonciatrice *Tu* (nous y reviendrons ci-dessous), absente et aphone, se retrouve de manière particulièrement marquée :

La littérature est le lieu de l'être : point de quête d'identité, qui n'en passe par ses fabulations, qui n'œuvre, immanquablement, dans l'écriture. C'est-à-dire dans les langues. Dualité. Pluralité⁴⁶².

Cette « pluralité » peut être mise directement en lien avec la « plurivocalité » bakhtinienne. Luce Irigaray dans *Sexes et genres à travers les langues* (1990) insiste sur la nécessité d'un dialogue dans lequel un *Je-féminin* répondrait à un autre *Je-féminin* et comblerait le « manque de passage *tu-elle-je* pour les femmes, une perte d'identité sexuelle dans le rapport à soi et à son genre, notamment généalogique [...] »⁴⁶³.

Auteures algériennes de langue française

Ce phénomène se vérifie dans le *Quatuor* où la(les) narratrice(s), *Je*, ont une interlocutrice *Tu*, qui rend le dialogue « véritable » possible, car il procède tel un double fictif qui permet une narration hétérodiégétique et donc le discours rapporté. Assia Djébar insistera elle-même sur ce fractionnement du *Je* présent dans son œuvre, car « l'écriture autobiographique est forcément une écriture rétrospective où votre "je" n'est pas toujours le

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁶² Mireille Calle-Gruber, *Assia Djébar, ou la résistance de l'écriture*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001. p. 36.

⁴⁶³ Luce Irigaray, *Sexes et genre à travers les langues*, op. cit., 1990, p. 459.

je, ou c'est un "je-nous" ou c'est un "je" démultiplié⁴⁶⁴. » La première nouvelle d'*Oran, langue morte* se développe sur trente-huit pages mais, dès la première partie⁴⁶⁵, la parole est prise par la tante maternelle de la narratrice, et ce de manière abrupte :

Ma tante continua :

- Nous sommes restés assis, dans un coin, nous les vivants attendant les morts. Cette heure me parut durer des années !

Derrière nous [...] ⁴⁶⁶

Les deux voix se confondent dans la narration : aucun signe textuel, tel que des guillemets, tirets ou commencement d'un nouveau chapitre, ne permet de distinguer la narratrice. Leurs histoires personnelles semblent se confondre.

L'exemple le plus frappant se trouve dans *Ombre sultane* dans lequel deux personnages-femmes, Isma et Hajila, apparaissent de prime abord comme se répartissant la narration dans le premier chapitre de l'œuvre. Pourtant, cet apparent équilibre n'est qu'un leurre : seule Isma a en fait la parole, un chapitre sur deux débute par l'interjection « Hajila, tu⁴⁶⁷ » Ce *Tu* est le support du dialogue intérieur de *Je*, qui dès lors prend corps et légitime le *Je* d'Isma dans un phénomène de dédoublement narratif : sans *Tu*, pas de *Je* possible, or il est le seul pronom qui relève de l'écriture de Soi :

Le mari toussait ; il appelait pour que tu lui apportes un cendrier. Tu entrais dans cette chambre. Un lit neuf, en acajou comme l'armoire, se trouvait là. Il te paraissait trop haut ; était-ce un trône, une estrade ? Tu étendais ton corps près de l'autre corps. Tu prenais soin de ne rien frôler. Dans le noir, une main tâtait tes seins, puis ton ventre contracté. Tu suspendais ton souffle. Tu attendais sans dormir. Tu te levais peu après dans le noir pour t'allonger plus bas, sur le matelas posé à même le tapis, au pied du lit moderne⁴⁶⁸.

Cet exemple, volontairement choquant, a été choisi à dessein : l'ignominie du viol conjugal ne saurait être racontée à la première personne du fait d'une sorte d'*omerta* planant sur la société féminine ; néanmoins, le *Tu-narré* par Isma est loin d'en amoindrir la portée, au contraire rapporter le viol sous la forme d'un pseudo-dialogue tend à en renforcer l'impact chez le lecteur. Ce phénomène se vérifie dans *Oran, langue morte* ainsi que dans *L'Amour, la fantasia* : la(les) narratrice(s), *Je*, ont une interlocutrice *Tu*, qui rend le dialogue / monologue possible. *Tu* permet la continuité de la pensée. Le genre épistolaire tient, chez Assia Djébar, un rôle privilégié :

⁴⁶⁴ Lise Gauvin, *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, p. 33.

⁴⁶⁵ Assia Djébar, *Oran, langue morte*, op. cit., 1997, p. 21-25.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁶⁷ Voir l'ensemble des débuts de chapitres consacrés à Hajila (un chapitre sur deux). Nous soulignons.

⁴⁶⁸ Assia Djébar, *Ombre sultane*, op. cit., 1987, p. 30.

(Nawal, je t'en prie, sois patiente, écoute-moi, comprends d'où surgit cette émotion rare, alors que je devrais raconter les circonstances, les paroles échangées, le travail demandé... Nawal, attends : nous avons tout notre temps ! D'écrire fait tout dérouler, tout repart ou paraît vaciller, que va-t-il se passer [...] ⁴⁶⁹.

L'usage des parenthèses et des caractères italiques tend à renforcer cet aparté intime – qui apparaît comme étant en marge du récit - avec ce *Tu-féminin*. Pourtant, Nawal n'est plus présente : elle est morte durant un attentat. *Tu* est une interlocutrice privilégiée, support du monologue intérieur de *Je*, qui rend le dialogue possible. Si *Tu* apparaît dans sa dimension d'*alius* affectif, ce phénomène se vérifie dès lors que l'émotion sous-tend la narration :

Je reviens, trente-trois ans après (une vie entière), vers vous. Irai-je enfin vers vos sépultures ? J'avais dix ans, en 1962. Ils vous ont inhumés, un 5 février, à trois heures du matin. Ils n'avaient pas voulu nous rendre les deux corps ⁴⁷⁰.

La narratrice semble rendre ici un semblant de vie à ses parents, assassinés longtemps auparavant, pourtant les interlocuteurs ne sont bien que des supports. Dans *L'Amour, la fantasia*, nous voyons se dessiner une transmission de la voix féminine qui s'achève sur une *mise en langue* :

J'ai accepté, petite mère, de te conduire jusqu'à ta ferme, en pleine montagne [...]. Là ta voix a poursuivi le récit. [...]. Dire à mon tour. Transmettre ce qui a été dit, puis écrit. Propos d'il y a plus d'un siècle, comme ceux que nous échangeons aujourd'hui, nous, les femmes de la tribu ⁴⁷¹.

Assia Djébar rapporte une voix autre dans son texte, voix qui transcende la notion de temps car elle ne se fige pas – contrairement à l'écrit. Comme nous l'avons vu, *langue* et *langage* s'opposent dans l'esthétique romanesque d'Assia Djébar, expressions de Soi « adverses » (d'autant plus opposées que le français demeure la langue de l'ancien oppresseur, comme le rappelle très poétiquement l'auteure : « Dérision, chaque langue, je le sais, entasse dans le noir ses cimetières, ses poubelles, ses caniveaux; or devant l'ancien conquérant me voici à éclairer ses chrysanthèmes ⁴⁷² ! ») et, pourtant, étroitement intriquées. Nous retrouvons ici les théories développées dans *Le Monolinguisme de l'autre* de Jacques Derrida : cette langue française écrite, donc deux fois étrangère et entrant dans un rapport aporique, se doit d'être « amadouée ⁴⁷³ » pour garder un contact presque charnel avec elle.

⁴⁶⁹ Assia Djébar, *Oran, langue morte*, op. cit., 1997, p. 83.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁷¹ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 234.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 256.

⁴⁷³ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996, p. 84.

Cette « pluralité » peut être mise directement en lien avec la notion de « plurivocalité » bakhtinienne : le bilinguisme, qui repose avant tout sur la rencontre des langues orales et écrites, de nos auteures leur offre la possibilité d'un nouveau champ d'expression, dans lequel les langues et les voix peuvent se mêler. La nouvelle « Oran, langue morte » - de même que « La fièvre dans les yeux d'une enfant » - s'ouvre sur une lettre, dans laquelle la narratrice s'adresse à un *Tu*, immédiatement signalé comme étant féminin (p. 11). La nouvelle est intégralement rédigée dans un style épistolaire, la narratrice suivant « le fil de ses pensées » : elle raconte les événements survenus avant l'attentat dans lequel est morte son interlocutrice, Olivia (*Tu*), les événements d'un passé moins récent (mort de ses parents, sa prime enfance en Algérie). Sorte d'enchevêtrement inextricable d'événements : impression de style oral où la discussion suivrait son cours au fur et à mesure de l'échange. Il s'agit d'introspection dans laquelle l'interlocutrice, Olivia, est absente : elle n'est qu'un support à la pensée.

Assia Djébar précise d'ailleurs l'aspect schizophrénique de « mélanger (sa) vie à celle d'une autre⁴⁷⁴ », et nous ramène, là encore, au *topos* du silence, sans toutefois que ce dernier ne soit vécu comme un mutisme :

S'approcher de la fluidité de toute reconnaissance. Ne plus dire « tu », ni « moi », ne rien dire ; apprendre à se dévisager dans la moiteur des lieux. Le jour s'ensevelit, midi se réfracte et nous fait trouver l'obscurité lumineuse⁴⁷⁵.

La langue paraît s'effacer lors de la rencontre du *Féminin* avec le Même, elle devient impropre à traduire et à retranscrire la « puissance » féminine, égalant alors à la puissance / force virile. Si nous revenons un instant sur *Ombre sultane*, nous voyons se dessiner la progression de la rencontre entre *Je* et *Tu* :

Je t'ai suivie le dernier jour. J'ai attendu aux parages de ton immeuble. Sans projet. Disponible seulement. Je t'ai suivie sans me dissimuler et, je crois, sans surprise de te voir apparaître. [...] Te dire « tu » désormais, est-ce te tuer ? Je ne t'invente ni te poursuis. À peine si je témoigne ; je me dresse.⁴⁷⁶

Concernant Nina Bouraoui, la subjectivité du langage se trouve au cœur de son écriture ; l'auteure, dans de ces romans autobiographiques, reviendra à maintes reprises sur l'incapacité du langage à transcrire l'être : « (sa) personnalité s'est formée à partir de ce

⁴⁷⁴ Assia Djébar, *Ombre sultane*, op. cit, 1987, p. 116.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 158-167.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 153.

langage, à partir du langage qui possède⁴⁷⁷. » Ses romans en présence dans notre *corpus* ne font pas exception, nous trouvons de nombreux passages dans lesquels les narratrices s'adressent et haranguent un *Tu-féminin*, en général clairement identifié pour le lecteur. Deux passages de *La Voyeuse interdite* nous apparaissent comme emblématiques de l'œuvre, car Fikria y invective directement sa mère :

Toi ? Je devine en ton milieu un trou béant, un œil grand ouvert dont les bords meurtris n'existent plus, un cratère asséché qui se souvient cependant de ses feux et de ses coulées lointainement fécondes. Le mien ressemble à la gueule étirée d'un jeune chien à peine réveillé, encore bien serré, rose de l'extérieur comme le corps d'un nouveau-né, gluant de l'intérieur comme le cordon qui nous reliait⁴⁷⁸.

La déception fut grande. Pardonne-moi maman, comme je comprends aujourd'hui ton désarroi face à ma poitrine qui devait s'élargir. Tu as bien fait de ne pas essuyer mes larmes, j'étais une fausse promesse qui s'est nourrie de toi avant même de te connaître ! Reste de dos, surtout ! je ne suis pas belle à voir : j'ai les cheveux longs, mes membres sont fins et rien ne bouge sous ma tunique⁴⁷⁹ !

Ce faisant, la mère est élevée au rang de *Féminin*, car les accusations de la narratrice touchent à la « honte d'être née femme » et de mettre au monde des filles, c'est-à-dire que la reproduction du Même, des femmes donc, tout entières devient source de honte. Ces diatribes attirent aussi l'attention sur l'avenir de Fikria, car elle deviendra (comme) sa mère, corps similaire et destin social tout tracé. Appartenant au Même et consciente de sa condition, ce *Tu* nous semble s'adresser à un *Je-futur*. Sur le même *modus operandi*, la jeune narratrice semble haranguer ses lectrices féminines, destinant son discours véhément aux femmes arabes :

Adolescentes, vous vivez dans l'ombre d'une déclaration fatale, votre jeunesse est un long procès qui s'achèvera dans le sang, un duel entre la tradition et votre pureté. Pures trop impures ! Franchement, vous ne faites pas le poids ! Pensez au lourd fardeau du temps qui entraîne inlassablement dans son cycle infernal des torrents de règles, de coutumes, de souvenirs, de réflexes, d'habitudes, des torrents de boue dans lesquels s'ensevelit votre sexe déjà coupable à la naissance⁴⁸⁰.

Et nous jeunes filles ? Que faisons-nous pendant ce temps-là ? Ce temps perdu ! Fantômes de la rue, animaux cloîtrés, femmes infantiles ! Muses inassouvies ! Laissez-moi rire ! Jalouses de nos sens et de notre beauté nous entretenons une fausse pureté. Oui, je le dis, fausse ! Venez hommes [...] ! Attrapez des fenêtres les rêves des Mauresques qui s'imaginent sous leur couverture un ballet de verges insatiables aussi cinglantes que le fouet du père, aussi coupantes que la faux de la mort⁴⁸¹.

⁴⁷⁷ Nina Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, op. cit., 2005, p. 10.

⁴⁷⁸ Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, op. cit., 1991, p. 35.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 13.

Dans le roman *Le Jour du séisme* (1999), Nina Bouraoui nous donne une des clés de lecture de son œuvre en énonçant « Je reste sans référent⁴⁸² » au sujet de son aire géographique d'appartenance.

Je ne sais pas si on doit parler des morts au passé. Les morts sont chaque fois ressuscités par notre langage, par notre manière de les raconter, ce sont eux les livres, ce sont eux l'écriture qui court [...]⁴⁸³.

La schizophrénie nous paraît relever des identités multiples qui, incorporées par la narratrice, deviennent constitutives du Moi : « Avant je ne pensais pas qu'on pouvait souffrir de ses grands-parents, je me disais que la famille ne commençait qu'à partir de soi, de sa naissance et donc de ses géniteurs⁴⁸⁴ ». La construction phrastique « souffrir de » nous renvoie vers l'idée de *maladie*, elle souffre de sa filiation comme elle souffrirait d'une pathologie physique.

Nina Bouraoui, elle aussi, s'attache dans *La Voyeuse interdite* à haranguer tantôt son lecteur, pris à témoin des injustices subies : « Comprenez bien ! La fornication florale pourrait me donner des idées⁴⁸⁵ ! », « Ma nomade, voyez, je dis ma nomade [...]⁴⁸⁶ », mais aussi sa mère que Fikria, la jeune narratrice, n'osera jamais interpeller :

Chère maman, pourquoi toujours te regarder de dos ? Est-ce ta position habituelle ou bien la lâcheté de ne pas nous affronter ? Pourtant c'est bien de face que tu m'as conçue ! [...] Pardonne-moi maman [...] reste de dos surtout⁴⁸⁷ !

La voix de l'auteure, de celle qui écrit, prend le relai de la narratrice, privée de voix : en racontant cette histoire, même fictive, Nina Bouraoui insère ce qui ne pouvait être dit.

Auteures belges de langue française

Dans le cas du roman *Orlanda* de Jacqueline Harpman, la scission en *Je-féminin* apparaît, bien évidemment, comme extrêmement nette, du fait que les deux parties du Moi soient physiquement scindées :

- Attention, dit-il. C'est à moi.

⁴⁸² Nina Bouraoui, *Le Jour du séisme*, Paris, Stock, 1999, p. 24.

⁴⁸³ Nina Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, op. cit., 2005, p. 446-47.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 145.

⁴⁸⁵ Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, op. cit., 1991, p. 25.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, pp. 34-35.

- Non, c'est à Lucien Lefrène et si vous êtes moi, cela m'appartient autant, ou aussi peu, qu'à vous.
- C'est moi qui suis parti.
- Que signifie moi dans votre bouche ?
- Ma chère, il y a des bibliothèques entières sur ce sujet. Qu'est-ce que le sentiment d'identité ? Qui dit je⁴⁸⁸ ?

L'identité, constituée d'un fragile équilibre – rompu dans le cas d'Orlanda – entre Même et Différent, se voit haussée dans ce roman au rang de discussion, mais au sens de *controverse autour d'un concept / sujet*. Le discours direct devient donc majoritaire, et permet la mise en scène du dialogue intérieur sous la forme d'un dialogue réaliste ; car il s'agit bien d'une discussion intérieure dès le début du roman, bien que l'un(e), Aline, des interlocuteurs se révèle être sourd(e) aux propos de l'autre. En cela, nous n'envisageons pas ce phénomène comme étant un monologue figuré, mais bien comme un dialogue (de sourds) entre deux protagonistes distincts, comme le souligne la première apparition d'Orlanda / Lucien :

- Pourquoi suis-je si triste ?

Et la réponse se forma dans son esprit, claire, inévitable, même si nous savons qu'elle est incomplète : Parce que je suis toujours triste et je fais semblant d'être heureuse⁴⁸⁹.

La typographie, avec l'usage des tirets qui marquent le discours direct d'un protagoniste, nous renseigne ici sur la nature de la voix autre qui prend la parole : il s'agit bien, à nos yeux, de la voix d'un personnage à part entière. Le phénomène de schizophrénie se voit illustré à merveille dans le roman de Jacqueline Harpman : deux personnalités singulières cohabitent dans le même corps, l'une ignorant tout de l'existence de l'autre. Bien évidemment, nous sommes ici loin du genre fantastique, le dédoublement littéraire prend naissance dans les théories psychanalytiques. D'ailleurs, la (re)fusion d'un Moi unique et unitaire ne s'effectuera qu'après une *catharsis* par la parole : c'est bien en entrant en dialogue, comme nous l'avons vu, que les deux parties de l'androgyné parviendront à se retrouver :

Jamais Aline n'avait été aussi sauvagement secouée par la tempête, les digues s'effondraient et le désir déferla, envahissant tout, noyant sur son passage les dernières traces de Lucien Lefrène [...] ⁴⁹⁰.

Un phénomène tout à fait intéressant se dessine au moment du meurtre final, réel, mais surtout symbolique, de Lucien par Aline. Au moment de perdre son identité autonome, ce dernier s'écriera : « *Tu l'as tué !* voulait-il crier, mais déjà la fusion s'accomplissait [...] il

⁴⁸⁸ Jacqueline Harpman, *Orlanda, op. cit.*, 1996, p. 145.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 36.

n'était plus nié⁴⁹¹. » L'usage du *Tu* tend à confirmer que les deux parts de l'androgynie se sont enfin scindées et reconnues comme altérités, la (ré)incorporation peut donc avoir lieu.

Comme nous l'avons vu, le nom d'auteure de Marguerite Yourcenar repose sur une création conjointe de l'auteure et de son père, cette duplication identitaire aura un impact qui dépassera de loin les fiches d'état-civil, comme le signale Valéria Sperti :

Il n'y a pas de coïncidence entre Marguerite de *Crayencour*, membre d'une ancienne famille des Flandres françaises, et Marguerite *Yourcenar*, écrivain du XXème siècle et auteur de nombreux récits et narrateur du *Labyrinthe du monde*. Le jeu de Yourcenar consiste à utiliser deux référents différents (je / elle) pour définir un signifié unique défini par l'auteur comme s'il était scindé en deux (écrivain / enfant). En d'autres termes, l'auteur utilise deux pronoms personnels (je / elle) pour définir deux noms différents (Marguerite Yourcenar / Marguerite de Crayencour), dont le premier est un pseudonyme, qui renvoient à deux réalités biologiques et psychiques d'une même personne physique.⁴⁹²

Cette fragmentation de l'instance narrative constitue la base de l'autobiographie yourcenarienne, dans laquelle le récit ne s'attache que très peu à la narratrice, et donc à son thème principal ; se dessine ici un usage presque schizophrénique du pseudonyme qui permet une distinction entre ce qui relève de l'espace intime et privé (*elle*) et l'espace public et littéraire (*je*), il faut le souligner, car le *je* renvoie exclusivement à l'auteure et laisse apparaître en filigrane la prégnance de l'expérience littéraire.

Auteures suisses de langue française

C'est dans *Jette ton pain* d'Alice Rivaz que le pseudo dialogue entre le *Je-féminin* et le *Tu-féminin* prend toute son envergure et procède d'une mise en œuvre littéraire particulière. *Jette ton pain* nous offre à cet égard un champ d'investigation particulièrement intéressant : Alice Rivaz met en place une écriture au féminin, distincte de l'écriture masculine qu'elle qualifie d'« une forme d'esprit et d'intelligence purement cérébrale, privée de chair et de sang, vide de toute substance humaine⁴⁹³ » :

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 243-244.

⁴⁹² Valeria Sperti, « Le pacte autobiographique impossible », in Elena Real (dir.), *Marguerite Yourcenar : biographie, autobiographie*, Universitat de València, 1988, p. 180.

⁴⁹³ Alice Rivaz, *Traces de vie*, op. cit., 1983, p. 58.

En effet, la voix de la mère omniprésente, hante l'écriture du journal intime de Christine : Elle s'apprête courageusement à mettre au jour ce monstre qui sera cette autre elle-même à jamais déguisée et masquée, méconnaissable [...] ⁴⁹⁴.

Et effectivement, la voix de la mère ne sera jamais silencieuse, même après le décès de cette dernière : sa voix lui survit et accompagne Christine jusqu'à la réalisation de ses aspirations artistiques. Néanmoins, notons que la duplication narrative, comme nous l'avons analysée lors de l'usage du *Je-féminin* de la diariste, attribue à la mère l'usage des guillemets : elle s'adresse à sa fille au discours direct. Ainsi, les marques typographiques dans *Jette ton pain*, telles que les guillemets, les parenthèses ou encore les tirets, permettent de marquer visuellement le(s) changement(s) de narration. Dans cet extrait, le passage du *Elle* au *Je* en passant par le *Tu* se fait de manière abrupte, balayant ainsi les règles classiques – masculines – du roman, et ce à l'intérieur-même d'une incise. Notons que les voix qui ne s'identifient pas : les paroles des protagonistes sont, au contraire des règles canoniques, glissées dans le texte sans qu'il ne s'établisse un dialogue entre elles :

C'est ce qui explique la présence dans son bahut placé sous la glace que lui avait offerte Puyeran autrefois, la présence dans ce bahut de ce qui importe tant pour elle, de ce qui importe – à ce qu'elle prétend, et peut-être à ce qu'elle croit – plus que tout au monde, (Oui, plus que tout, Christine, avoue, plus que la santé de ta mère, encore que ta manière d'agir pourrait faire croire le contraire, mais n'est-ce pas bien dans les habitudes de faire fi de tes propres besoins pour mieux te conformer à ce que les autres attendent de toi ?) Et se présente jusqu'ici sous la forme de papiers, de cahiers, de carnets remplis d'ébauches, de brouillons, de fragments de livres destinés à être achevés plus tard ⁴⁹⁵.

Ce pseudo-dialogue semble mettre en scène un tribunal dans lequel la conscience se fait instructeur à charge du Moi. Un *Tu-féminin* émerge pourtant très nettement, et parfois de manière intempestive, de l'écriture :

Évidemment tu te révoltes, c'est bien normal, tu n'es pas une sainte, loin de là – tu n'as qu'à penser à ton passé, au gâchis de ta vie sentimentale, tu n'as évidemment pas de quoi être bien fière – tu te cabres, tu te dis notamment, avec quelque raison, que tout cela est absurde, puisqu'il te suffirait d'être un homme, un homme de cinquante-six ans, occupant un poste semblable au tien, gagnant bien sa vie comme tu gagnes la tienne [...] ⁴⁹⁶.

À nos yeux, il s'agit là d'une parfaite scission du Moi qui, pour parvenir à se saisir et exister à Soi-même, n'a d'autre choix que de se confronter au *Je-féminin* en miroir : derrière le *Tu* de la deuxième personne, c'est Christine qui se dédouble par la narration, le *Je-féminin* de la narratrice se heurtant à celui de sa conscience. Néanmoins, comme nous le verrons *infra*

⁴⁹⁴ Alice Rivaz, *Jette ton pain*, op. cit., 1979, p. 79.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 225.

(p. 503), cette voix qui scande le texte rivazien paraît être pathologique, porteuse de souffrance, car elle agit à la manière d'une *voix-off*.

Pourtant, cette dernière, de même qu'en ce qui concerne les dédoublements corporels dépeints par nos auteures, nous renvoie vers une corporéité qui fait sentir sa présence, comme le relève Michel Braud :

Mais le corps reste présent derrière le vous, qui sous couvert d'un interlocuteur, met en scène à distance celui qui parle. Le diariste, en jouant sur les pronoms, marque à la fois son mépris pour le corps (le réel), la distance créée entre le regard et celui-ci, et le fait que, dans l'un comme dans l'autre, il est totalement présent⁴⁹⁷.

Il nous semble que, si ce phénomène est valable pour le vous qui interpelle le lecteur d'un journal intime, cela s'applique tout autant aux pronoms *Tu* et *Nous* ; ce dernier impliquant un accord tacite entre lecteur et auteur, comme le suggère Alice Rivaz dans les dernières lignes du roman :

Mais puisque la voici enfin devant sa machine à écrire, dans sa chambre-cabine, sur le versant ouest de sa vie, protégée des importuns par une gomme glissée dans son appareil téléphonique et par des portes qu'elle n'ouvrira pas si on y frappe, laissons-la à ce travail qu'enfin elle commence⁴⁹⁸.

Nous retrouvons ici les théories d'Hélène Cixous développées dans *La Jeune née* (1975) avec, en premier lieu, l'oralisation de la langue qui privilégie la notion de *Voix maternelle* car « dans la femme il y a toujours plus ou moins de "la mère" qui répare et alimente, et résiste à la séparation⁴⁹⁹. » L'écriture féminine s'apparente dès lors à une forme de « chant » plurivocal tel que nous le voyons dans *Jette ton pain* : le rapport des femmes à la langue serait lié au premier langage qui est antérieur à la langue patriarcale. Comme l'a souligné Françoise Fornerod, une passerelle se crée par l'écriture rivazienne entre *Je*, *Tu* et *Elle*, car en Christine :

[...] coexistent les différents personnages des romans précédents : la jeune fille fraîche et naïve, la femme mûre et celle qui atteint cette vieillesse qui n'a cessé de lui faire peur. Son nom semble porter la gravité d'une somme de vie, d'une souffrance que la romancière présente dans un seul personnage exprimé à la fois sous la forme du « elle », du « tu », masque

⁴⁹⁷ Michel Braud, « Le Dédoublement dans le journal intime après la Seconde Guerre mondiale : L'Exemple du *Journal I* de Charles Juliet », in Gabriel Pérouse (dir.), *Doubles et dédoublements en littérature*, Université de Saint Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, p. 247.

⁴⁹⁸ Alice Rivaz, *Jette ton pain*, op. cit., 1979, p. 372.

⁴⁹⁹ Merete Stistrup Jensen, « La notion de nature dans les théories de l' "écriture féminine" » [En ligne], in *Clio, Parler, chanter, lire, écrire*, n° 11, 2000, disponible sur <http://clio.revues.org/index218.html> (page consultée le 23 mai 2010).

du « je » qui n'ose pas se dire et symbole d'un temps absolu où passé et futur sont fondus dans le présent de l'activité de la mémoire⁵⁰⁰.

Le Creux de la vague use d'un ressort similaire, bien que le thème traité ne s'y prête apparemment pas. Contrairement à *Jette ton pain*, ce n'est pas l'écriture intimiste qui y est mise en scène, mais des histoires individuelles qui se rencontrent et s'entrecroisent. Ainsi, à l'instar de Jacques Derrida, Alice Rivaz use d'un monolinguisme plurivocal : « Je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne [...]. Je suis monolingue. Mon monolinguisme demeure, et je l'appelle ma demeure, et je le ressens comme tel⁵⁰¹ » ; ce faisant, c'est un véritable travail sur et dans la langue d'expression qui sous-tend son écriture.

Alice Rivaz, en entremêlant les temporalités et les temps du récit, en déstructurant la chronologie « naturelle » des événements crée un vaste champ d'exploration du Moi. La mort de sa mère, qu'on soit avant ou après la date de son décès, oblige Christine à réfléchir au temps et à questionner ce qu'a été sa vie ; c'est seulement après avoir accepté ce regard sur elle-même qu'elle pourra écrire : « et peut-être cette sorte de temps d'arrêt était-il nécessaire pour qu'elle se mit enfin à écrire [...] »⁵⁰². » Il n'est plus question ici de mesurer le temps, selon un système linéaire, tel que nous l'avons étudié dans la première partie de ce travail, mais d'appréhender un *temps au féminin*. Béatrice Didier évoque d'ailleurs ce ressenti dans *L'Écriture-femme* :

Il est possible aussi que la femme ressente le temps autrement que ne le fait l'homme, puisque son rythme biologique est spécifique. Temps cyclique, toujours recommencé, mais, avec ses ruptures, sa monotonie et ses discontinuités. [...] Peut-être pour la femme, plus que pour l'homme, le temps est-il perceptible en dehors de l'événement, parce qu'elle porte en elle ses propres événements⁵⁰³.

C'est d'ailleurs ce qu'Alice Rivaz désignera sous l'appellation de « temps pur (non mesurable par les horloges si bien réglées de son pays)⁵⁰⁴ ». Dans cet *imbroglio* de voix et de genres se pose la question de l'identité. La pluralité étant au cœur de l'écriture de *Jette ton pain* et *Le Creux de la vague*, la textualité de cette œuvre recèle dans son cœur même les notions d'altérité et de mouvement.

⁵⁰⁰ Françoise Fornerod, *Alice Rivaz pêcheuse et bergère de mots*, op. cit., p. 84.

⁵⁰¹ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, op. cit., 1996, p. 15.

⁵⁰² Alice Rivaz, *Jette ton pain*, op. cit., 1979, p. 352.

⁵⁰³ Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, op. cit., 1981, p. 32-33.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 369.

Le langage, une maladie symptomatique ?

« Le corps souffrant fonctionne comme un langage dont l'interprète n'est pas seulement le médecin appelé à déchiffrer des symptômes, mais aussi le lecteur invité à considérer le corps malade comme une construction de sens⁵⁰⁵. » Comme nous avons cherché à le démontrer, l'inscription du corps féminin dans le texte littéraire est une des caractéristiques, éminemment présente dans notre *corpus*, de l'écriture au féminin. En ce sens, les représentations liées aux *corps malades* et aux *maladies de langage* ne peuvent être que hautement signifiantes d'une quête d'identités difficile ou encore douloureuse. La langue apparaît aussi comme incapable de rendre l'identité, tant cette dernière est une notion floue et ardue à saisir. Samuel Beckett a posé dans *L'Innommable* les bases d'une réflexion sur le langage qui s'appliqueraient à notre *corpus* :

Locke avait ramené la question de l'identité personnelle (contre l'innéisme cartésien et le *cogito*) au flux de la conscience et de la mémoire [...]. Or, réfléchit Beckett, la mémoire et l'anticipation, c'est peut-être cette pure inquiétude dont on s'entretient. Qu'on m'imagine sans plus de corps, détaché de la sensibilité et de la motricité. Qui puis-je être, au bord extrême de l'anéantissement, que ce moi qui *s'entend penser* ? Que ce moi qui rebondit anxieusement — car se taire mentalement, pour « l'innommable », c'est peut-être, mais pas non plus sûrement, s'éparpiller en une fiction révolue ? « L'innommable » a peut-être changé d'identité (donc de nom) entre chaque phrase, chaque virgule, à chaque pause. Mais peut-être seulement : et dans ce peut-être on touche intuitivement le minimum subjectif du s'entendre-penser, *cogito* bavard des hommes-choses perdus au milieu des choses. La voix de la pensée, voilà donc l'accroche matérielle dernière qui corporéise l'identité, avec cette étrangeté finale qu'elle dévide un propos *in fine* impersonnel, et, comme Beckett le souligne, ne témoigne de la présence de quelqu'un = moi que par le caractère pathétique du radotage dans lequel elle se rassure⁵⁰⁶.

Bien entendu, Beckett a poussé le langage jusque dans ses retranchements, en démontrant la fatuité de ce dernier. Néanmoins, l'idée d'une identité qui changerait entre « chaque phrase, chaque virgule, à chaque pause » paraît pouvoir s'appliquer dans cette étude.

Les féministes différentialistes défendent la posture de l'existence d'une écriture et d'une langue féminines, propres à mettre en mots et à traduire – au sens de trans-duction – le *Féminin*. Il ne s'agit pourtant en aucun cas d'une vision essentialiste qui fait correspondre sexe (biologique) et genre (social) ; cette expression au féminin prend naissance dans le besoin de dépasser la portée patriarcale de la langue, le phallogocentrisme de Jacques Derrida, pour tendre à une langue, proche du langage, à même de créer un nouveau champ de

⁵⁰⁵ Marie-Annick Gervais-Zaninger, « Pour une sémiologie du corps malade », in *Le Corps*, Paris, Ellipses, 1992, p. 38.

⁵⁰⁶ « Corps et identité personnelle (version préliminaire à une notice encyclopédique) » [en ligne], disponible sur <http://pierrehenri.castel.free.fr/Articles/Corpsidentit%E9.htm> (page consulté le 15 mars 2008).

liberté de la parole. L'exclamation de Monique Wittig nous paraît à cet égard hautement significative :

Elles, corps intègres, premiers, principaux s'avancent en marchant ensemble dans un autre monde [...]. L'on peut considérer l'origine du langage comme un acte d'autorité émanant de ceux qui dominent... Elles disent que le langage que tu parles est fait de mots qui te tuent⁵⁰⁷.

Pourtant, l'écriture au féminin ne coule pas de source, ce n'est pas parce que l'auteure est de sexe féminin que l'écriture est nécessairement féminine ; comme le précise Alberto Eguier, « mais pour qui la femme est-elle une énigme ? Si le féminin est à l'évidence une énigme pour l'homme, il est aussi une source d'interrogations pour la femme⁵⁰⁸. » Néanmoins, cette écriture spécifique prend racine dans le besoin, la nécessité peut-être, d'une définition du *Féminin* et de Soï pour l'auteure, qui passe sans doute par une mise à distance cathartique de ces « mots qui tuent » de Monique Wittig. La question de l'existence ou non d'une écriture féminine reste épineuse, Béatrice Didier dans *L'Écriture-femme* (1981) tend à en circonscrire une définition :

La présence de la personne et du sujet impose inmanquablement la présence du corps dans le texte. Et il est bien évident que c'est peut-être le seul point sur lequel la spécificité soit absolument incontestable, absolue. Si l'écriture féminine apparaît comme neuve et révolutionnaire, c'est dans la mesure où elle est écriture du corps féminin, par la femme elle-même. [...] On assiste alors à un renversement : non plus décrire [...] mais exprimer son corps, senti, si l'on peut dire de l'intérieur : toute une foule de sensations jusque-là un peu indistinctes interviennent dans le texte et se répondent. Au vague de rêveries indéterminées se substitue la richesse foisonnante de sensations multiples⁵⁰⁹.

Pour la critique, cette écriture repose donc sur l'acceptation du corps, et de ses émotions, dans l'écriture. Néanmoins, Béatrice Didier relève dès l'introduction de son ouvrage la culpabilité qui accompagne l'expression féminine de Soï.

L'expression de Soï, elle aussi, semble se fragmenter pour échapper à la norme tout en jouant de la frontière entre normal et anormal. Bien entendu, un écrit qui serait illisible et incompréhensible achopperait sur sa portée polémique du fait justement de l'incommunicabilité dont il fait preuve, cependant Hélène Cixous relève en tant que marqueur des textes féminins qu'ils se reconnaissent du fait qu'ils sont « sans fin ». Ici aussi, le vocabulaire propre à la psychologie nous amène à la typologie de *borderline* : la frontière vers l'anormal, le pathologique, n'étant pas franchie. Être à la marge de l'écriture traditionnelle

⁵⁰⁷ Monique Wittig, *Les Guérillères*, Paris, Éditions de Minuit, 2005 [E.O. 1969], p. 102, 162.

⁵⁰⁸ Alberto Eguier, *L'Éveil de la conscience féminine*, Paris, Bayard, 2002, p. 20.

⁵⁰⁹ Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, op. cit., 1981, p. 35.

patriarcale, c'est toujours se placer dans la norme littéraire. Champ d'expression et de liberté d'expression, la littérature reste un espace d'exploration permettant des mouvements, parfois violents, d'émancipation de Soi. La marge, à l'instar de celle de l'écolier, est avant tout un espace de liberté : elle est l'autre côté de la norme dont une simple ligne la sépare. Néanmoins, cette ligne ne condamne pas à un choix manichéen, la franchir vers l'espace marginal n'empêche ni ne prohibe un retour vers la norme. En cela, l'écriture féminine tend à jouer sur la ligne de crêtes entre « norme » et « a-normal », si certains aspects traditionnels sont effectivement déniés ou remis en question, d'autres règles sont respectées ; la situation de l'auteure par rapport à ladite frontière s'avère floue, l'écart par rapport à la norme relevant d'une volonté à la fois d'émancipation et de reconnaissance.

Auteures algériennes de langue française

Cris inarticulés, aphasie et amnésie sont autant de maladies symptomatiques du langage qui se retrouvent, au niveau thématique, dans la totalité du *corpus*. Hajila dans *Ombre sultane*, qui n'existe que dans le *Tu* de la narratrice, ne prendra conscience que tardivement de sa propre absence de langage : « À cause de la houle levée par l'interpellation de l'inconnu, tu découvres ton aphasie⁵¹⁰. » C'est finalement un langage somatique qui se dessine là où la langue, ou plutôt les langues, apparaissent impropres à mettre en mots les identités féminines :

La fièvre qui me presse s'entrave dans ce désert de l'expression. Ma voix qui se cherche quête l'oralité d'une tendresse qui tarde. Et je tâtonne, mains ouvertes, yeux fermés pour scruter quel dévoilement possible... Enfoui dans l'antre, mon secret nidifie ; son chant d'aveugle recherche le chas par où il s'envolerait en clameur⁵¹¹.

Discours et récit, comme nous l'avons vu, se mêlent en l'usage du présent de l'indicatif, le *Je* de l'énonciation devenant inextricable du *Je* de l'énoncé. Pourtant, le *Je* est parfois volontairement mis en scène comme fragile et incertain, et cède alors la place à *Elle*. La question, intime, de la maternité donne lieu à un intéressant phénomène de mise à distance : le chapitre « *Nubilité* » est un court monologue adressé à la mère : « Faudrait-il le dire, ô mère (pourquoi je te parle soudain comme si c'était moi, l'enfant mort, l'enfant jamais pleuré, l'enfant enterré sans que je sache retrouver sa trace [...])⁵¹² », dans lequel la stérilité de la narratrice devient synonyme de matrilinéarité rompue – et renvoie donc Isma vers sa

⁵¹⁰ Assia Djebar, *Ombre sultane*, op. cit., 1987, p. 67.

⁵¹¹ Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 72.

⁵¹² Assia Djebar, *Vaste est la prison*, op. cit., 1995, p. 312.

mère. Il est immédiatement suivi par « *Maternité* », qui narre l'adoption par Isma et son mari de leur fille, tout entier à la troisième personne du singulier, *Elle*. La narratrice parle d'elle-même en oscillant entre autodiégèse (*Je*) et hétérodiégèse (*Elle*) :

L'enfance, ô Hajila ! Te déterrer hors de ce terreau commun qui embourbe [...].
Isma, l'impossible rivale tressant au hasard une histoire pour libérer la concubine, tente de retrouver le passé consumé et ses cendres. Cette parleuse, aux rêves brûlés par le souvenir, est-elle vraiment moi ou quelle ombre en moi qui se glisse, les sandales à la main et la bouche bâillonnée ? Éveilleuse de quel désenchantement⁵¹³.

Le dévoilement, vécu comme violent, amène à une impossibilité du *Je* ; ce dernier se voile, dans un ultime sursaut de pudeur, qui maintient tout de même le projet autobiographique, allant jusqu'à éviter le « ma mère » par la périphrase « la mère de la narratrice⁵¹⁴ ».

Comme nous l'avons déjà précisé précédemment, la Loi est masculine et s'ancre dans le langage. L'auteure clôt la nouvelle « Oran, langue morte » du recueil éponyme en concluant la lettre à Olivia par « Ne plus rien dire : seulement écrire. Écrire Oran en creux dans une langue muette, rendue enfin au silence. Écrire Oran ma langue morte⁵¹⁵. » La langue d'expression se présente comme aphasique, privée de sonorités et de résonances pour ne plus être qu'écrite, il devient impossible d'écrire le *Féminin* en une langue tant il recèle d'identités ; seules les voix, vivantes et parlées, parviennent à donner corps aux femmes. Si la langue est morte, les voix, elles, apparaissent comme bien éveillées ; « la chair de la phrase, la carène des mots rudes, ineffaçables, raclant le temps comme une herse sous les chênes⁵¹⁶. » Ainsi, la langue patriarcale se délite sous l'influence des voix féminines ; ce phénomène est peut-être encore plus prégnant quand il s'applique à la littérature algérienne de langue française, non seulement du fait de la structure sociale fortement patriarcale mais aussi de celui de la colonisation. Autorité masculine et autorité colonisatrice se confondent dans un même ensemble :

Le verbe français qui hier était clamé, ne l'était trop souvent qu'en prétoire, par des juges et des condamnés. Mots de revendication, de procédure, de violence, voici la source orale de ce français des colonisés⁵¹⁷.

⁵¹³ Assia Djebar, *Ombre sultane*, op. cit., 1987, p. 200.

⁵¹⁴ Assia Djebar, *Vaste est la prison*, op. cit., 1995, p. 279.

⁵¹⁵ Assia Djebar, *Oran, langue morte*, op. cit., 1997, p. 33.

⁵¹⁶ Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 119.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 241.

Face à ces deux pôles, la voix féminine se cherche et les maladies de langage se démultiplient. La langue et les femmes sont placées sur un pied d'égalité, il s'agit de les posséder. L'apprentissage du français devient problématique, tant il véhicule des aspects mortifères : « Cette langue était autrefois sarcophage des miens, je la porte aujourd'hui comme un messenger transporterait le pli fermé ordonnant sa condamnation au silence, ou au cachot⁵¹⁸. » Ici, *sarcophage* retrouve son sens étymologique car la langue française, marâtre, ronge littéralement les possibilités d'expression de Soi et d'amour. La langue devient synonyme de perte et de mort, c'est l'aphasie qui prend le relais de la parole exprimée. Les nombreuses allusions au mutisme, silence involontaire, soulignent l'impossible rencontre des identités fragmentées par la colonisation :

Je cohabite avec la langue française : mes querelles, mes élans, mes soudains violents mutismes forment les incidents d'une vie ordinaire de ménage. Si sciemment je provoque des éclats, c'est moins pour rompre la monotonie qui m'insupporte, que par conscience vague d'avoir fait trop tôt un mariage forcé⁵¹⁹.

Mais surtout, la langue apparaît comme un lieu de somatisation, exactement comme le corps féminin : le langage est marqué par les difficultés psychologiques, liées à la condition féminine. De ce fait, l'emprise de la langue sur l'identité semble être fondamentale : la langue d'expression véhicule, outre le sens premier des mots, un système complexe de signifiés et de référents. En parallèle, un silence particulièrement assourdissant entoure le *Masculin*, qui, comme nous l'avons brièvement évoqué, ne saurait être nommé :

Mon père, et seulement mon père ; les autres femmes ne daignaient jamais les nommer, eux, les mâles, les maîtres qui passaient toute leur journée dehors et qui rentraient le soir, taciturnes, la tête baissée [...]. Mon père, grâce à elle qui en assurait la présence dans le cours de ses murmures, mon père devenait plus pur encore que ne le présageait son prénom⁵²⁰.

Pour Nina Bouraoui comme pour Assia Djebar, le rapport à la langue effectue de nombreux renvois vers des cicatrices ou des plaies à vif : les mentions au sang, aux lésions dues à des coups physiques et moraux viennent rythmer le texte de *La Voyeuse interdite* :

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 244-245.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 239.

⁵²⁰ Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 46-47.

L'auteure livre la traduction en langue française du prénom à la même page, « Tahar, qui signifie "le pur" » (p. 46).

Ce n'est plus du sang qui coule dans mes veines, ce sont des gouttelettes de désespoir ! elles tombent du cœur, sillonnent mes entrailles et perlent mon front, elles brouillent l'espace, bouchent l'horizon et rapetissent mon avenir⁵²¹ !

La jeune fille exsude littéralement l'absence de vie, l'écriture poétique de l'auteure venant métaphoriser l'impossibilité de fuite. Le recours à l'isotopie des meurtrissures, et de l'hémorragie, renforcé par la ponctuation qui confère le statut de *cris* à ces quelques phrases, induisant une mort psychique bien plus marquante que le décès physique pur et simple, car il ramène la protagoniste à une sorte de « morte-vivante » dont l'existence ne saurait être qualifiée de *vie* pleine et entière. Le lecteur assiste à un phénomène analogue dans *Mes Mauvaises pensées*, la narratrice que « l'enfance malade est une enfance qui saigne, le langage est aussi un langage qui saigne⁵²² », ce qui nous semble faire écho aux remarques d'Assia Djebar quant à une langue qui coagule : « Entre l'homme et moi, un refus de langue se coagulait, devenait point de départ et point d'arrivée à la fois⁵²³ », « La langue encore coagulée des Autres m'a enveloppée, dès l'enfance, en tunique de Nessus, don d'amour de mon père qui, chaque matin, me tenait par la main sur le chemin de l'école. Fillette arabe, dans un village du Sahel algérien⁵²⁴... »

Auteures belges de langue française

L'usage de la langue dans le roman *Orlanda*, qui ne connaît que peu de déstructurations ou d'altérations, se voit traversé par de nombreux effets de style, dont Jacqueline Harpman joue en guidant son lecteur au travers du concept d'identités :

Et, s'étant débarrassé du plateau, il posa sur l'épaule d'Orlanda une main forte et caressante. Le garçon se retourna et fut aussitôt pris dans une étreinte.

Oh, j'avais dit que je ne le suivrais plus ! Je crains de m'être laissée piéger dans le récit. C'est aussi que les amours inaccomplies ont quelque chose de fascinant et que le Maurice Alker d'Aline m'a rendue toute rêveuse [...]. Entre le jour qui vient de finir et celui qui va commencer il y a un instant de suspens absolu, je m'éveille et peut-être ne sais-je plus ni qui je suis ni qui dort à mes côtés, alors j'invente vite un nom, une histoire où loger mon angoisse, j'édifie une identité et comment puis-je être sûre que celle d'aujourd'hui est bien la même que celle d'hier ? le monde existe-t-il ou, dieu endormi qui ne sait pas qu'il rêve, chacun de nous le crée-t-il à tout instant ?

[...] Tiens ! était-ce là le couplet que je comptais ne pas faire⁵²⁵ ?

⁵²¹ Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, op. cit., 1991, p. 134.

⁵²² Nina Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, op. cit., 2005, p. 14.

⁵²³ Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 182.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 243.

⁵²⁵ Jacqueline Harpman, *Orlanda*, op. cit., 1996, p. 99.

L'auteure interrompt le récit, sans même un signe typographique marquant la fin d'une phrase ou une suspension de la narration, pour basculer vers l'histoire passée d'Aline, puis et c'était là le but, son propre discours. L'*invention des identités* passe par une déstructuration de la narration. La prétérition dont use l'auteure en « disant ce qu'elle ne comptait pas dire » pose la question de la présence et de l'absence du sujet, non seulement à travers ce *Je* qui s'insinue dans le récit, mais aussi à travers celui du *topos* des identités : les frontières du Moi, explorées dans cette citation, se heurtent à sa permanence et à sa continuelle réinvention. L'espace symbolique, théorisé par Julia Kristeva comme mouvement hors de l'engloutissement par le vide ou par la mère, se fait porte de sortie, que Jacqueline Harpman emprunte en mettant en scène une véritable cure psychanalytique : Aline prend conscience de son altérité à elle-même avec l'impossible incarnation de Lucien, ce qui l'amène à entrer en dialogue avec son *ego* et son *alter ego*, et ce n'est qu'une fois cet autre Moi réellement rencontré, que l'être pourra se former.

Auteures québécoises de langue française

De manière plus spécifique aux écrivaines, il est mis en avant que la langue est *en souffrance*, et qu'elle porte les stigmates de la quête identitaire. Les auteures mettent en scène des situations où le langage semble être inefficace pour s'énoncer lui-même, et où le recours à d'autres formes de communication devient presque vital. Il nous semble qu'on retrouve ici « l'écriture à l'encre blanche⁵²⁶ » d'Hélène Cixous, qui nous donne à voir une écriture en creux supportée par l'oralité. Dans l'écriture royenne, c'est peut-être la fatuité de la langue qui émerge avec le plus de prégnance : les personnages parlent peu, la narratrice n'interrompt que rarement son propre récit. La phrase du trappeur à propos de la compréhension du monde sonne telle une sentence prophétique : « on ne comprend presque jamais que seul⁵²⁷. »

En parallèle, la *langue* semble être hiérarchisée avec l'*image*, et elle apparaît valorisée dans cette optique de *peinture par les mots* :

Ainsi parla le vieux Sigurdson, appuyé à la barre du bateau, et songeur, parce que les images les plus tenaces de sa vie ne lui venaient pas de son propre regard, mais de ce qu'on les lui avait racontées, de ce qu'on les avait dépeintes à ses yeux⁵²⁸.

⁵²⁶ Hélène Cixous, Catherine Clément, *La Jeune née*, op. cit., 1975, p. 173

⁵²⁷ Gabrielle Roy, *La Montagne secrète*, op. cit., 1961, p. 168.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 58.

Dès l'ouverture du roman, le *topos* de l'image tient lieu de *punctum* à l'écriture ; Pierre part en quête d'un tableau qui « se dessinait en lui⁵²⁹ » avant même que son périple dans le Grand Nord canadien ne débute. Si une œuvre picturale précède cette quête identitaire, ce sont aussi des traces artistiques qui lui survivront : « Peut-être, parmi les Métis ou dans les tribus qui avaient reçu de lui des dessins en gages ou en cadeaux, se trouvait-il au moins quelques hommes à les avoir conservés, à y attacher un certain prix⁵³⁰. » Et c'est effectivement une hybridation humain / image qui prend le relais, et constitue l'aboutissement de cette quête identitaire.

La montagne de son imagination n'avait presque plus rien de la montagne de l'Ungava. Ou, du moins, ce qu'il en avait pu prendre, il l'avait, à son propre intérieur, coulé, fondu pour ensuite le mouler à son gré en une matière qui n'était désormais plus qu'humaine, infiniment poignante⁵³¹.

L'esthétique royenne nous semble mettre en forme une esthétique, que l'on retrouve d'ailleurs chez Corinna Bille, reposant sur un étroit rapport entre nature / création / images, qui rend possible l'exploration de « cette autre vie de sa vie⁵³². »

Dans l'écriture hébertienne, une voix *off* s'intègre au récit des *Enfants du sabbat*, et nous semble procéder du discours, donc se placer hors-récit :

Ce mystère est grand. Ils ne font déjà qu'une seule et même chair. Dieu l'a décidé ainsi (Piggy étant catholique, quoiqu'Anglaise).

Celui qui aime sa femme s'aime lui-même. Personne n'a jamais voulu de mal à son propre corps, on le nourrit au contraire, on l'entoure de soins, comme le Christ le fait pour son Église, pour nous qui sommes les membres de son corps, qui sommes sa chair et ses os⁵³³.

À l'image du Christ désincarné cité par Anne Hébert, cette voix qui traverse le récit lors des descriptions des offices religieux chrétiens semble indépendante de la narration : elle psalmodie la morale chrétienne, positive, ce qui aboutit à renforcer la dénonciation des hypocrisies en tous genres. En parallèle, la narration de Julie éclate en de multiples instances, créant une instabilité fondamentale du Moi qui s'esquisse au travers de la narration :

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 22.

Les Arts, qu'ils soient picturaux ou littéraires, lui donnent accès à son intériorité ; à la lecture d'un poème par Stanislas, il a eu l'« impression d'être nulle part et partout à la fois sur la terre des hommes » (p. 168).

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 78.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 170.

⁵³² *Ibid.*, p. 222.

⁵³³ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, op. cit., 1975, p. 89.

La narratrice des *Enfants du sabbat* se situe à plusieurs niveaux marqués par l'emploi du « je », du « elle » et du « nous ». La position de narratrice ne peut être occupée que par la Julie « trinitaire », c'est-à-dire la détentrice du « je » des trois Julie (d'ailleurs, ne s'appelle-t-elle pas « Julie de la Trinité ? »)⁵³⁴.

On constate donc que la voix de Julie hante le texte autant sur un mode extradiégétique qu'intradiégétique, elle réunit à elle seule la totalité des focalisations possibles. Un aspect est cependant intéressant à relever : le lecteur n'a accès à Julie que *de l'intérieur*, elle ne sera jamais narrée par un narrateur omniscient, qui amènerait un nouvel éclairage sur elle – ou sur un autre personnage d'ailleurs, car seule la focalisation de Julie permet l'apparition d'un tiers, et surtout sa prise de parole – qu'elle ne fait d'ailleurs que prêter aux autres personnages de loin en loin dans le récit. Derrière le phénomène de démultiplication se cache donc un paradoxe : une voix unique se fait entendre dans l'ensemble des *Enfants du sabbat*. Nous retrouvons le même phénomène dans *Kamouraska*, où Élisabeth se détache d'elle-même lors de sa nuit de noces : « Penser à la troisième personne. Feindre le détachement. Ne pas s'identifier à la jeune mariée, toute habillée de velours bleu⁵³⁵. » Cette fuite hors de soi, qui rappelle le phénomène d'identités multiples, se voit renforcée par la narration : le *Je* fait place au *Elle* et ne réapparaîtra qu'après l'événement traumatique.

En parallèle, la voix de Julie paraît pouvoir se désincarner à volonté et échapper ainsi à toute contrainte qui serait imposée au corps : « La voix de sœur Julie, plate et sucrée, se manifeste quelque part dans la pièce, séparée du corps de sœur Julie⁵³⁶ », le docteur Pinchaud sera véritablement hanté par la jeune femme, qui le réveille la nuit et l'empêche de trouver le repos. La voix féminine exerce donc un pouvoir bien réel dans le roman et *agit* à distance : peu de mentions sont faites aux déplacements de Julie dans le couvent : « C'est pourtant dans la chambre de sœur Julie qu'on découvre, peu après, hachette et couteaux maculés de sang, alors que sœur Julie se tient debout au milieu de la pièce, toute nue et barbouillée de sang⁵³⁷. » Mais c'est bien elle qui porte la responsabilité des actes commis, sans que le doute ne puisse planer.

⁵³⁴ Ruth Major, « *Kamouraska* et *Les Enfants du sabbat*, faire jouer la transparence » [en ligne], in *Voix et Images*, vol. 7, n° 3, 1982, p. 459, disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/200341ar> (page consultée le 29 juillet 2012).

⁵³⁵ Anne Hébert, *Kamouraska*, op. cit., 1970, p. 71.

⁵³⁶ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, op. cit., 1975, p. 73.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 146.

À l'instar d'Hélène Cixous, Alice Rivaz déstructure la syntaxe traditionnelle dans *Jette ton pain* pour conférer un sens nouveau à la langue. La voix de la mère hante le récit-cadre, ce qui pose d'emblée la question du rapport Mère / Fille dans la construction de l'identité féminine. D'un point de vue psychanalytique, ce lien est sous-tendu par le fait que la fille soit un double de la mère tout en devant s'en distinguer. On retrouve ces problématiques de similitude dans *Jette ton pain* :

[...] aujourd'hui elle craint moins qu'autrefois la naissance en elle de la vieille femme qui l'attend avec patience au bout du chemin, porte le même nom qu'elle, excipe de la même date de naissance et finira par se confondre avec elle, devenir la chair de sa chair, et dont rien ne pourra plus la différencier au regard d'autrui⁵³⁸.

Le *Je* référant à Christine, personnage qui est au cœur-même du récit, reste marginal : sa voix ne se fait que très rarement entendre... à peine répond-elle aux allégations et aux critiques de sa conscience. Néanmoins, c'est la fille qui produit la voix de la mère : il y a appropriation par elle de la parole maternelle. La mère n'intervient que par l'effet de la mémoire, elle n'accède pas à la parole dans le récit : la fille engendre donc la mère. Une voix *off*, acerbe et réaliste, rythme, elle aussi, la narration à la troisième personne. Cette voix s'adresse directement à Christine, en se livrant à des digressions et des commentaires intempestifs :

(Dès le moment où elle avait cessé de l'aimer parce que, avoue-le donc, tu étais tombée amoureuse d'un autre, oui, mais ne m'avait-il pas trop déçue ?) [...] Ne s'apercevait-elle pas de sa mine épouvantable dont leurs amis communs s'avouaient effrayés ?⁵³⁹
(entre nous, ni moins, ni plus farouche que celui d'autrefois, de toujours devant lequel Christine a toujours fini par plier, bien commode aujourd'hui de lui adjoindre ce qualificatif « sénile » qui le dévalorise)⁵⁴⁰.

Sorte de conscience, cette voix *off* ne renvoie pas à un personnage physique : elle est la transcription d'une voix intérieure. Véritable *Surmoi* censeur, elle pousse Christine dans ses retranchements et cherche à lui faire avouer la réalité – souvent douloureuse – de ses choix : plus encore que des monologues intérieurs, ce sont de véritables monologues narrativisés empreints d'une grande violence. Christine s'adresse à elle-même dans un processus de dédoublement narratif, qui vise à créer une distance et un recul salutaire : la langue dans son usage traditionnel apparaît impropre à transcrire le *Féminin*, la duplication des voix nous

⁵³⁸ Alice Rivaz, *Jette ton pain*, op. cit., 1979, p. 79.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 113.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 40.

apparaît relever du même processus que le dédoublement corporel. Il nous semble que cette voix *off* est avant tout celle de l'auteure, qui interrompt sa propre narration en portant un regard objectif et distancié sur l'histoire, contrairement à celle prenant en charge le récit-cadre. Ce dédoublement narratif constitue une esthétique spécifiquement féminine qui, dans l'écriture rivazienne n'envisage que les mots :

[...] peuvent être aussi des pierres jetées maladroitement et qui font mal à celui qui les reçoit. Et pourtant elle les préférerait toujours aux silences qui, pour elle, étaient des murs devant lesquels son esprit impatient flairait le vide⁵⁴¹...

Par ailleurs, outre le fait que les incursions sont destinées à l'attention du lecteur, elles le prennent directement à partie. Cet effet de style se retrouve aussi, et de manière plus diffuse, dans les commentaires des faits et gestes de Hélène. Cette narratrice « dévoile » les motivations et les intentions du personnage, ainsi que les tenants et les aboutissants de ses actions.

[...] les jeux et les passions des hommes ont parfois des conséquences cruelles pour les petites filles à tabliers roses qui ont sept ans et ne savent encore rien de l'Histoire⁵⁴².

Ce passage, qui trouve sa source dans la confrontation de Hélène avec sa propre judéité, jusque-là composante identitaire qui n'avait pas posé problème car elle se « sent si peu juive...⁵⁴³ », et les pamphlets antisémites apparaissent comme sinistrement lapidaires. À la manière d'une critique littéraire, cette voix revient sur l'écriture de Christine, la commente et l'analyse. Néanmoins, les questions, posées en rafales, n'attendent pas de réponses de la part de la protagoniste. C'est pourquoi elle cache ses « interrègnes amoureux⁵⁴⁴ » et n'ose jamais avouer à sa mère quand elle s'éprend d'un homme, certaine que celle-ci n'accepterait pas une telle trahison et la renierait :

Non, c'est impossible, elle ne dira rien, elle cachera tout, elle taira tout, mais elle deviendra souvent très rouge à la moindre allusion, comme elle rougissait tant, de même, lorsqu'on parlait devant elle des gens qui écrivent, des femmes écrivains⁵⁴⁵.

La focalisation externe dans ce roman renforce encore le silence du personnage : nous n'entendons plus que son refus de parler, le mutisme volontaire dans lequel elle s'enferme. Dans le même ordre d'idées, le personnage de Madame Chateney constitue un exemple tout à

⁵⁴¹ Alice Rivaz, *Le Creux de la vague*, op. cit., 1967, p. 147.

⁵⁴² Alice Rivaz, *Jette ton pain*, op. cit., 1979, p. 73.

⁵⁴³ Alice Rivaz, *Le Creux de la vague*, op. cit., 1967, p. 189.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 150.

fait intéressant d'un *langage symptomatique* en cela que l'aphasie se joue à un double niveau : mariée à Marc, qui en a fait son égérie, la jeune femme refusera de se soumettre à ses désirs et de « le combler dans sa vanité d'homme et d'époux aussi bien que dans son amour de la musique⁵⁴⁶ » ; Elle cessera de chanter, provoquant le désespoir de ce Pygmalion à qui Galathée se refuse, « Où était-elle, la femme cherchée, attendue, espérée qu'il avait cru trouver en Nelly⁵⁴⁷ ? » ; non seulement, le refus qu'elle lui oppose fait d'elle un personnage de silence, synonyme de résistance, mais surtout l'auteure ne la narre que par focalisation externe. Le lecteur n'entend donc que rarement sa voix. Son mari l'ayant réduite au rôle de chanteuse, qui la placera dès lors hors de toute sexualité (elle se refusera à lui), la voix apparaît comme une caractéristique forte dans la peinture de ce personnage ; voix qui entoure finalement un silence oppressant.

Et ceci au contraire de la narration homodiégétique qui caractérise la mise en voix des personnages-femmes dans *Le Creux de la vague*, dans lequel Alice Rivaz use d'un tout autre procédé narratif, rendant palpable *de l'intérieur* les doutes. En effet, l'auteure, grâce à son esthétique si intuitive, permet de distinguer le discours de la narratrice des pensées des personnages grâce à l'usage des temps du récit :

Un jour, elle raserait les murs, se regarderait dans la glace en cherchant sur son visage les traits mythiques prêtés à sa race – sans les trouver – [...] et chaque fois se sentirait coupable d'une double faute, obscure et sans pardon, l'une involontaire, celle d'être née, l'autre volontaire, consistant à récuser ses origines⁵⁴⁸.

La jeune femme se laisse aller à des rêveries, imaginant un autre monde possible, ce qui ne peut être que du fait de la personnage. En parallèle, l'auteure nous semble jouer de la musicalité de la langue et des sonorités, qui deviennent des éléments de synonymie :

[II] n'est pas jusqu'à l'étrange et combien cocasse similitude entre les initiales des trois hommes qu'elle a aimés, entre le P. de Puyeran - elle le désignait toujours par son nom de famille – le P. de Pierre Urtaise et le P.R. de Pierre Romancelli, exact renversement des initiales de Raoul Puyeran – de ces P. ou P.R. ou R.P. émaillant ses carnets bleus selon les époques, qui ne lui donne l'impression d'avoir recommencé sans cesse les mêmes itinéraires amoureux, infiniment variés et différenciés dans leurs accidents particuliers, mais se recouvrant dans l'ensemble comme trois décalques de la même histoire. Ne laissent-ils pas paraître une alternance de deux motifs indéfiniment repris et développés ? Présence et absence d'un homme aimé ? Qui se douterait, à les lire sans être prévenu, qu'il s'agit d'hommes différents selon les dates⁵⁴⁹ ?

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 223.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 377.

⁵⁴⁹ Alice Rivaz, *Jette ton pain*, op. cit., 1979, p. 57.

Le jeu reposant sur les initiales des trois « grands Amours » qu'a connus Christine, les relie en un même ensemble. Au-delà de l'aspect sémantique de ce passage, les variations, presque musicales, autour des lettres P et R soulignent leur vacuité : interchangeables malgré leurs différences, finalement, c'est bien un motif de l'écriture rivazienne qui s'est développé tout au long du roman.

Ainsi, la somatisation langagière souligne donc la violence du choc psychique, quelle que ce soit sa nature, maléfique ou bénéfique : le clivage d'une identité figée paraît ici condamner le *Féminin* à une sorte d'errance perpétuelle, dans laquelle il dérive d'identité(s) en identité(s). On ne peut que relever l'inscription de la souffrance sur / dans le corps féminin : il devient symptomatique du mal-être identitaire et en porte les scories. La douleur infligée par le corps social patriarcal s'inscrit dans la chair individuelle ; « l'*hexis* corporelle peut ainsi être décodée comme un langage, un système sémiotique, où chaque signe fait sens⁵⁵⁰ », la somatisation reproduit les tensions internes dues au fait que la langue soit patriarcale.

⁵⁵⁰ Christine Détrez, *La Construction sociale du corps*, Paris, Seuil, « Points Essais », 2002. p. 163.

Synthèse provisoire

« Moi, je dis qu'il faut malmener la langue. Je dis qu'il faut trouver le dire de soi à l'autre avec notre manière à nous [...] »⁵⁵¹, ce *cri*, qui s'appliquait initialement à la littérature québécoise, nous semble illustrer magnifiquement la thèse de l'écriture au féminin, qui relève d'une inscription spécifique des auteures dans leurs textes. Le *Féminin* apparaît, certes, comme un *topos* ou une thématique littéraire, mais c'est bien une esthétique à part entière qui est construite par nos écrivaines. La très radicale « lesbienne rouge » Cathy Bernheim met en scène, dès 1977, un *ailleurs féminin* :

Ils écrivent, ils causent : la libération, ils connaissent... Ils la rédigent, la digèrent et la gèrent avec les autres hommes, leurs frères, dans le même mépris des femmes et à ce prix... Quant à nous, femmes qui avons été nommées lesbiennes, femmes qui avons été nommées mères, femmes qui avons été nommées putains, femmes qui avons été nommées femmes, et pour cela vendues, violées, châtiées, nous savons bien que nous sommes ailleurs. Et parties sans leur laisser d'adresse...⁵⁵²

Et, à nos yeux, la littérature au féminin, loin d'être une sous-catégorie, se propose comme une « langue hors les langues »⁵⁵³ et un « dedans de la parole »⁵⁵⁴ qui brouillent les catégories traditionnelles d'écriture : les genres littéraires implosent sous l'impulsion d'un *Féminin* pluriel et mouvant, qui vient retravailler l'écriture, tant au niveau de la structure formelle des œuvres qu'à celui de la narration. C'est finalement un usage spécifiquement oral de la langue qui semble soutenir l'écriture au féminin, détournant ainsi la valeur masculine de l'écrit et investissant la littérature dans un espace interstitiel laissé libre par le patriarcat. L'étroite intrication de voix, exclusivement féminines comme nous l'avons vu, qui construit une langue au féminin, qui crée une généalogie et une inscription du *Féminin* dans la structure narrative ; nous retrouvons dans cette dernière notion la littérature orale qui permet qu'« écrire n'apparaîtra plus à la femme comme une sorte de trahison par rapport à la parole si elle sait créer une écriture telle que le flux de la parole s'y retrouve, avec ses soubresauts, ses ruptures et ses airs »⁵⁵⁵. » Prenant à contrepied la théorie lacanienne de l'illusion de l'autonomie du sujet et de son discours, il nous semble au contraire que nos auteures s'emploient à tisser

⁵⁵¹ Lise Gauvin, « Malmener la langue », in *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, op. cit., p. 63.

⁵⁵² Cathy Bernheim, « Maman n'a plus de nom... et d'ailleurs, elle n'est plus ici » (*Libération*, 22 avril 1977) in Frédéric Martel, *Le Rose et le noir, Les homosexuels en France depuis 1968*, Paris, Seuil, Points, p. 173-174.

⁵⁵³ Assia Djebar, *Le Blanc de l'Algérie*, op. cit., 1996, p. 34.

⁵⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵⁵ « Assia Djebar aux étudiants de l'Université à Cologne », in *Cahier d'études maghrébines*, « Maghreb au féminin », n° 2, mai 1990, p. 76.

leurs discours sur des trames autres ; c'est l'entremêlement du Soi et de l'Altérité, certes féminine, qui donne naissance à l'écriture.

La femme ne parle jamais pareil. Ce qu'elle émet est fluent, fluctuant. *Flouant*. Et on ne l'écoute pas, sauf à y perdre le sens (du) propre. D'où les résistances à cette voix qui déborde le « sujet ». Qu'il figera donc, glacera, dans ses catégories jusqu'à la paralyser dans son flux. « Et voilà, Messieurs, pourquoi vos filles sont muettes »⁵⁵⁶.

Il nous semble que les éléments relevant de l'altérité, qui procèdent d'autant de discours rapportés, qui apparaissent constitutifs (et non surnuméraires) de l'intégrité des textes, façonnent une *écriture en strates* propre à transcrire le *Féminin*, les discours autres se faisant le reflet de la pluralité identitaire. L'écriture devient alors une sorte d'« exo-langage », une structure externe à la langue, qui la dépasse et l'entoure. Telle Arachné, les auteures dont les voix débordent du *Je* traditionnel et unitaire, tissent la trame de leurs textes qui dès lors ne sont plus qu'un cri silencieux d'affirmation de Soi, cherchant à répondre à l'éternelle question :

« Est-ce que c'est une femme ? » Question qui ne sait plus où se poser. (Cet être je dois la décrire) – Est plus qu'une femme. N'est pas une non-femme – Dans la nuit des temps je me fous qu'elle fut Électre, fille, bonne, garde fille de mère, pute, dite de sexe féminin ?⁵⁵⁷

La question de l'écriture, féminine ou non, féministe ou non, reste ouverte, et les réponses de la critique ne parviennent pas à un consensus. Pour notre part, nous aurions tendance à y envisager une « implosion féminine⁵⁵⁸ », plus qu'une explosion féministe, qui brouille les catégories d'analyse : en hybridant les différents discours qu'elles rapportent dans leurs œuvres, elles placent le *Féminin* à la croisée des identités clivées de Mère, de Prostituée, d'Amante, de Vierge, etc., et tendent à le définir en tension.

Sans être un phénomène récent, les premières études portant sur l'usage féminin de la langue datant des années 1960⁵⁵⁹, il semble que, en ce point précis, réside un aspect particulièrement contesté et discuté de l'écriture au féminin. Les différents courants relevant des études du genre se confrontent quant à sa réalité ; pour notre part, la langue française dont usent nos auteures nous paraît inscrire un mode d'être au Monde particulier, ce faisant elles soulignent, dénoncent, et retravaillent les conflits stéréotypiques dans la représentation

⁵⁵⁶ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, op. cit., 1977, p. 110-111.

⁵⁵⁷ Hélène Cixous, *Souffles*, op. cit., 1975, p. 38.

⁵⁵⁸ Nous empruntons cette locution à Christiane Chaulet-Achour dans *Noûn* (1999).

⁵⁵⁹ Voir les numéros de la revue *L'Arc* de 1964 consacrés à l'écriture au féminin.

linguistique des différences genrées. Bien évidemment, il ne s'agit pas de faire un corrélat entre le sexe biologique et le genre de l'écriture : la langue littéraire de nos auteures, bien qu'elle leur demeure antérieure et (pré)définisse les rôles sociaux, crée par de véritables actes de parole. Ainsi, à nos yeux, elles usent de manière particulière de la langue pour sortir des représentations véhiculées par la langue elle-même. Il serait erroné de réduire l'écriture des femmes, ou en tout cas de certaines femmes ne cédant pas aux canons littéraires, à une « écriture de l'intime », qui, dans son acception courante, semble être plus de la paralittérature qu'une littérature à part entière.

Nous y voyons un parallèle avec les assertions de Pierre Bourdieu qui propose une définition de la féminité par la négative et le « manque » : « être “féminine”, c'est essentiellement éviter toutes les propriétés et les pratiques qui peuvent fonctionner comme des signes de virilité et dire d'une femme de pouvoir qu'elle est “très féminine” n'est qu'une manière subtile de lui dénier le droit à cet attribut proprement masculin qu'est le pouvoir⁵⁶⁰. » Il nous semble que c'est justement en opposition à ce « manque » social, à ce mouvement identification / différence finalement en creux, que se place l'écriture au féminin, « pleine », voire saturée d'éléments stylistiques et linguistiques autres, réinvestissent la langue : certes, le domaine de l'intime se voit très représenté dans les textes, mais cette intimité de l'auteure avec sa propre production littéraire va modifier l'écriture-même.

L'inscription des Arts, que ce soit la peinture, la musique ou encore le chant, vient compléter la narration traditionnelle. Si ces thématiques sont éminemment présentes en tant que *topoi*, c'est leur prégnance au niveau structurel qui a retenu toute notre attention : notre *corpus* d'étude fait état d'une incorporation des Arts dans leur ensemble et construit un métadiscours lexicographique et graphique : il devient impossible de catégoriser les œuvres en présence, non seulement en fonction de leur genre littéraire, la fiction se mêlant au réel, l'autobiographique à l'historique, l'écriture du journal intime à l'altérité des voix narratives, mais aussi, et surtout, en fonction de leurs structures qui, elles aussi, hybrident littérature écrite et voix parlées, littérature et arts visuels, chant et cacophonie. Un point particulièrement porteur repose sur l'inscription des images dans la langue, procédant à la manière d'un discours rapporté, ces mises en image dépassent le dire du discours de la langue, en lui ajoutant un nouveau feuillet palimpsestique : l'énonciation sert ici de dénonciation, bien que

⁵⁶⁰ Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, op. cit., 1998, p. 106.

cette dernière ait d'abord été dans l'obligation d'énoncer le discours qu'elle tend à déconstruire.

L'usage du *Je*, qui s'avère être dans l'ensemble du *corpus* un *Je-polyphonique*, nous paraît marquer l'illusion de Soi à Soi grâce à une conscience qui opère : dès lors, nous pouvons parler d'une conscience identificatoire qui s'insinue dans le texte, non seulement au niveau du récit principal, mais aussi, et c'est là que réside à nos yeux l'effet le plus saisissant, au niveau de la narration, de la diégèse ou encore de la structure. Les œuvres d'Alice Rivaz nous paraissent être hautement emblématiques de cet aspect : le *Je-féminin* de Christine Grave se mêle à d'autres voix qui constituent autant d'éléments premiers de *Jette ton pain*, déstructure la chronologie des événements, se veut à la fois narratif et réflexif. Dès lors il devient, à nos yeux, impossible de parler d'identités monolithiques du *Féminin*. En effet, bien que le pronom *Je* en langue française ne soit pas différencié au niveau du genre (contrairement, par exemple, à la langue arabe qui inscrit le genre avec les pronoms '*anta*, '*anti*, '*antouma*, etc.), l'usage qui en est fait par les auteures tend à le définir comme féminin. Nous voudrions rebondir ici sur les déclarations de Luce Irigaray, qui, dès 1977, tend à déconstruire les discours genrés :

[...] l'enjeu n'est pas d'élaborer une nouvelle théorie dont la femme serait le sujet ou l'objet, mais d'enrayer la machinerie théorique elle-même, de suspendre sa prétention à la production d'une vérité et d'un sens par trop univoques. Ce qui suppose que les femmes ne se veulent pas simplement les égales des hommes dans le savoir. Qu'elles ne prétendent pas rivaliser avec eux en construisant une logique du féminin qui prendrait encore comme modèle l'onto-théo-logique mais qu'elles essaient plutôt de déprendre cette question de l'économie du logos. Qu'elles ne la posent, donc, pas sous la forme : « La femme, qu'est-ce que c'est ? » Mais que, répétant-interpétant la façon dont, à l'intérieur du discours, le féminin se trouve déterminé.⁵⁶¹

Pour conclure cette synthèse provisoire quant à la construction stylistique et linguistique du *Féminin* par les auteures de notre *corpus*, nous voudrions insister sur le double mouvement à l'œuvre dans leurs écritures qui, bien qu'ayant évidemment leurs caractéristiques propres – nous nous sommes employés à le montrer –, se rejoignent en certains traits d'implosion de la langue procédant d'une hétérogénéité unitaire, reposent sur l'intégration et la convergence des altérités. À l'image d'*Orlanda* de Jacqueline Harpman, le *Différent linguistique* est dans un premier temps, mis à jour et approprié par l'écriture – le dialogisme devient opérant entre les genres littéraires, entre les langues d'expression et secondes, entre les Arts, etc. – avant de retourner vers cette écriture si riche qui dénote d'un langage au féminin.

⁵⁶¹ Luce Irigaray, *Ce Nom qui n'en est pas un*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1977, p. 75-76.

Conclusion

[...] les femmes sont un peuple immense, neuf, sans âge, sans tradition et sans culture propres, une nation éparse, diffuse, qui a tout à dire et cherche encore ses moyens d'expression¹.

« On ne naît (effectivement) pas femme, on le devient », notre étude de la conquête des identités plurielles des femmes dans la littérature francophone, après la parution du fameux ouvrage de Simone de Beauvoir, nous amène à considérer la mise en scène et en mots des identités littéraires éclatées et disparates qui procèdent néanmoins d'un Moi unitaire. « Entre autrui et moi les différences que j'aperçois sont trop négligeables pour compter dans d'addition finale² », nous disait déjà Marguerite Yourcenar en 1974, les identités individuelles étant inséparables des altérités qu'elles constituent et qui les fondent. Ce mouvement d'allées-et-venues entre *singularité* et *collectivité* s'est nettement dégagé comme récurrence à la totalité des œuvres étudiées, interrogeant le lien entre les notions d'*identité* et d'*écriture*.

Notre travail de recherche se veut proposer une nouvelle réflexion quant aux constructions identitaires des femmes et du *Féminin* dans les littératures francophones. L'immense potentiel de recherche qu'offre un tel sujet est, bien évidemment, une force autant qu'un risque : les études du genre représentent un pôle scientifique particulièrement actif et productif, leur grande notoriété en fait un axe de recherche regroupant non seulement un volume de travaux considérable, mais surtout des objectifs parfois contradictoires et souvent polémiques.

Dans ce foisonnement qui, à nos yeux, constitue une véritable richesse tant au niveau des méthodes qu'à celui des débats, nous envisageons les constructions des identités littéraires des femmes selon une double articulation qui fait du texte un espace d'étude privilégié : le plan thématique, qui induit les représentations sociales et les déconstructions idéologiques, et le niveau narratif, point le plus controversé, qui inscrit le *Féminin* jusque dans l'utilisation de la langue. Éminemment pluridisciplinaire, le thème des identités ne saurait être étudié hors de l'ensemble des Sciences humaines, et notre conclusion tendra à montrer l'apport que ces

¹ Alice Rivaz, *Ce Nom qui n'est pas le mien*, op. cit., 1983, p. 68.

² Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1974, p. 9.

dernières constituent pour la littérature. Dans cette conclusion, ou plutôt cette ouverture des pistes de réflexion que nous nous sommes attachés à démêler, nous indiquerons les résultats auxquels nous avons abouti et, surtout, les visées prospectives que la mise en place de notre méthodologie faisant appel aux études du genre a permis de dégager.

Retour sur notre démarche

Les visées de ce travail de recherche reposent sur la volonté de dépasser les études du genre pour en arriver à l'analyse de l'inscription des identités féminines dans le texte littéraire même, les théories féministes nous ayant apporté l'éclairage nécessaire à une vision d'ensemble des écritures de nos auteures, ce qui nous a permis de dégager des traits saillants tout en attirant l'attention sur les spécificités de chacune. Il ne s'agit donc pas tant d'inscrire formellement notre travail dans un axe de recherche délimité, et donc cloisonnant, que de mettre en dialogue les textes de nos auteures avec les théories de la littérature et des études du genre. Pour ce faire, nous avons pris soin non seulement de faire un bilan des enjeux des *Gender studies* correspondant à chacune de nos trois parties, mais aussi de faire appel à des sources secondaires visant à éclairer les prises de position de nos auteures vis-à-vis de l'écriture au féminin ; et ce, afin de cerner au mieux les constructions genrées qui émergent de notre *corpus*.

Cette méthodologie faisant appel aux Sciences humaines dans l'étude littéraire nous a permis de faire émerger deux niveaux d'analyses distincts, qui se sont esquissés dès le commencement de notre analyse littéraire, tout d'abord avec les thématiques abordées par nos auteures qui ont la particularité de jouer des dichotomies fondatrices des différences Hommes / Femmes, les énonçant pour mieux les dénoncer, puis avec l'écriture elle-même qui, rattachée à la notion de langue au féminin, bâtit une conscience identificatoire propre à inscrire le *Féminin* jusque dans les structures phrastiques, stylistiques et linguistiques. La charnière entre ces deux considérations développées par nos auteures, repose, bien évidemment, sur la présence des corps féminins dans les textes ; certes, celui des personnages féminins où le système référentiel joue de l'opposition présence / absence, mais surtout corps charnels des auteures qui donnent littéralement *corps à l'écriture* et permettent l'insertion de « voix » parlées dans les textes écrits, nous amenant à considérer l'oralité de la littérature comme composante à part entière de la *littérature au féminin*.

En nous appuyant sur les théories de la « psychanalyse au féminin », arbitrairement nommées *French Feminism*, dont les représentantes les plus illustres sont Hélène Cixous – en

étroite relation avec les travaux de Jacques Derrida –, Luce Irigaray – qui se place dans l'école de pensée de Jacques Lacan –, Nancy Chodorow, Antoinette Fouque ou encore Chantal Chawaf, l'expérience de l'individualité, de la corporéité, propre à un genre³ tend, pour nous, à influencer *la langue et l'écriture au féminin*, et donc à inscrire la perception particulière du Monde qu'elle dépeint. Bien entendu, il n'est aucunement question de basculer vers les théories universalistes qui réunissent sexe biologique et genre sexué en un même ensemble fixe et inébranlable. De telles conceptions amèneraient à une fixation de l'identité une fois pour toutes et rendraient toutes études du *Masculin* ou du *Féminin* nulles et non-avenues. Au contraire, la philosophie différentialiste tend à valoriser les spécificités de l'écriture féminine – et donc son corollaire masculin –, en s'appuyant sur un vécu féminin qui vient traduire un être-au-monde particulier, ne répondant pas aux stéréotypes ou schémas préétablis. Au contraire des idées de Judith Butler, pour qui toute utopie empêche d'agir par des actes, cette philosophie envisage les identités sexuées comme prédiscursives et c'est justement cet aspect qui nous semble affleurer des textes littéraires étudiés. L'écriture d'Assia Djébar nous semble, à cet égard, être hautement illustrative : « Comment aborder les sons du passé⁴ ? » s'interroge-t-elle dans *L'Amour, la fantasia*, il s'agit de mettre en mots, de transcrire, des identités *différentes* qui préexiste à la langue d'expression.

De l'analyse de notre *corpus* d'étude, nous en arrivons à requestionner le concept-même d'identité(s) dès lors qu'il s'applique aux femmes. Nos huit auteures s'attachent à construire un *Féminin* qui dépasse les frontières que le patriarcat impose à cette notion, qui a été, nous le précisons en introduction, pensée par le patriarcat pour les hommes. Il nous apparaît qu'au vu des définitions en creux du *Féminin* qui sont élaborées par nos auteures, c'est finalement la notion toute entière qui fait résistance.

L'*overdose* qu'ont créée les nombreuses études portant sur le thème de l'identité depuis 1985, et dont traite Ronan Le Coadic, trouve une de ses origines dans le contexte social de ce début de III^e millénaire amenant à une construction fragmentée des identités qui séparent les individus et les groupes, notamment les « minorités », et procède donc

³ Pour mémoire, rappelons que la critique féministe, dite matérialiste, se place dans une prise de vue qui, si elle part du même constat de la différences des sexes, propose une vision tout à fait autre, il s'agit de tendre à une position neutre qui abolirait ces différences. Comme le rappelle Catherine Nesci, « dans *Gender Trouble*, Butler préconise une dé-sexuation des êtres humains. Pour elle, le féminin n'est pas nécessairement rattaché à la femme et le masculin n'est pas nécessairement rattaché à l'homme. Butler neutralise la différence des sexes, et met en œuvre l'idée de performativité du genre » (Catherine Nesci, Table ronde « Genre, *Gender* : conjonctions et disjonctions », in *Fabula*, Atelier de théorie littéraire : Genre – Gender, disponible sur http://www.fabula.org/atelier.php?Genre_-_Gender (page consultée le 30 juillet 2012).

⁴ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 58.

finalement, à nos yeux, d'un repli identitaire, visant à construire *eux* contre *nous*. À la lumière d'identités conçues comme *ipséité* et *mêmeté*, nous envisageons l'écriture féminine à la fois comme relevant de stratégies narratives semblables tout en conservant leurs propres spécificités, ce qui revient à réfuter les critiques généralement adressées au féminisme différentialiste : il ne saurait y avoir d'essence, ou de substance, féminine stable et pérenne qui permettrait de désigner à coup sûr les textes écrits de la main d'une femme, car comme le souligne Hélène Cixous, « Ce n'est pas parce que c'est signé avec un nom de femme que c'est une écriture féminine⁵. » Néanmoins, nous avons cherché à démontrer les stratégies d'émancipation, autant au niveau des personnages qu'à celui du discours, qui se retrouvent dans l'ensemble du *corpus*, et nous paraissent relever de *l'écriture au féminin* et faire entendre une *voix féminine* dans les textes. La notion, tout entière, d'identité (et plus encore d'identité collective) fait résistance – preuve en est le nombre exponentiel d'études consacrées à ce sujet ces dernières années – car son existence se fonde, en partie, sur des croyances communes.

Le *corpus* en présence tend effectivement à montrer des identités composites prenant naissance dans un vécu féminin *en nuances* qui, loin de revendications féministes, vient infiltrer le texte littéraire et en brouiller les contours, soulignant une quête d'identités féminines à part entière : instables, mouvantes, les identités narratives de nos auteures ont en commun de receler l'ensemble des stéréotypes sociaux, simultanément et sans contradiction. En effet les catégories qui sont traditionnellement attribuée aux femmes (bénéfiques / maléfiques, maternelles / fatales, etc.), bien que les auteures y reviennent inlassablement, se révèlent être inappropriées à caractériser le *Féminin*. Marguerite Yourcenar, dans une écriture fluide et riche, dénonce les raccourcis de la pensée et nous donne à voir un Monde éminemment plus complexe que les catégories qui le sous-tendent :

Elle est vertueuse, au sens ignoblement étroit qu'on donne à ce mot, à l'époque, quand on l'emploie au féminin, comme si la vertu pour la femme ne concernait qu'une fente du corps. Monsieur de C. ne sera pas un mari trompé⁶.

Si son écriture a longtemps été qualifiée de « masculine », notre auteure a néanmoins laissé une grande place au *Féminin* dans son œuvre conséquente, notamment par les nombreuses mises en relation entre la gestation, le corps maternel, et l'écriture : les identités se dessinent donc en filigrane derrière les récits historiques et familiaux. L'intime côtoyant le

⁵ Hélène Cixous, « Le Sexe ou la tête », in *Les Cahiers du GRIF, Elles consonnent. Femmes et langages II*, n° 13, 1976, p. 12.

⁶ Marguerite Yourcenar, « Archives du Nord », in *Essais et Mémoires, op. cit.*, 1977, p. 1061.

collectif, tant au niveau thématique que stylistiques, les frontières identitaires se voient traversées.

Il nous semble que c'est bien la reconnaissance du *Féminin* en tant que *genre*, et non en tant que *deuxième sexe* – venant donc après le premier – qui est ici mis en question par nos auteures : au-delà de l'égalité entre Hommes et Femmes, l'ensemble de nos auteures construisent des personnages et des écritures qui dénote un imaginaire féminin.

Les identités sociales : énoncer pour dénoncer

La première partie de notre étude a mis en lumière l'impossibilité de traiter d'identités sociales féminines de manière stable. Le monolithisme des constructions genrées, dites naturelles, se voit dénoncé par nos auteures qui interrogent, nous semble-t-il, la notion même d'identités collectives : la dichotomie entre « bonnes » et « mauvaises » femmes est rendue inopérante par la quête d'identités nuancées qui s'éloignent des identités prescrites. Certes, la condition féminine se voit largement dépeinte dans notre *corpus*, mais surtout la conception de nos auteures du *Féminin* fait imploser la notion d'*identité* par la pluralité qu'elle recèle.

L'inscription des femmes dans la(les) société(s) consiste en l'exploration du Moi-féminin scriptural ; ainsi, les romans d'étude constituent une sorte de *panorama* féminin prônant une reconnaissance des inégalités et la quête d'une identité féminine en propre. Les personnages féminins s'extirpent de situations identitaires sans issues, grâce au recours à un univers du songe et de la méditation, non-soumis aux lois naturelles comme les auteures l'esquissent en contrevenant aux règles patriarcales de l'espace / temps, qui offre un vaste champ d'investigation du *Soi*. Il s'agit donc pour elles de réinterroger le *Féminin*, sans tomber dans « les contraintes de la libération corporelle⁷ » et de renforcer ainsi les clichés liés au genre ; bien au contraire, les auteures dénoncent dans leurs romans la construction idéologique du *Féminin*, tant au niveau du personnage que de l'écriture.

Cela nous invite à nous interroger sur l'accès des femmes à l'écriture ; la langue féminine appartenant traditionnellement à l'oralité, la prise de parole par l'écrit semble devoir être considérée comme la possibilité de « prendre un pouvoir » ; pourtant, il apparaît que ce *pouvoir* est exempt de volonté de domination, comme le précise Hélène Cixous :

⁷ Cette expression est un emprunt à l'ouvrage de Christine Detrez et Anne Simon, *À leur corps défendant* (2006).

Mon pays est en face, mon inconnu, mon futur, mon livre. Comment y entrer, venant de ce bord et sans passeport, et sans papiers ? Et sans maillot pour entrer dans la mer. Je suis avant les mots. J'ai la puissance inconnue de moi-même, c'est la nudité⁸.

Il ne s'agit pas de s'approprier l'écriture patriarcale, mais de réaliser l'écriture féminine comme vecteur d'un regard autre sur le Monde. Néanmoins, certaines de nos auteures, telles que Corinna Bille, Marguerite Yourcenar ou Gabrielle Roy, ont avec virulence refusé leur affiliation à la « littérature de femmes », tant elles y voyaient un déclassement, une dégradation, de leur statut d'*auteurs* (que nous transcrivons volontairement ici au masculin) et de leurs œuvres. Notre corpus semble éclairer ce paradoxe et proposer de nouvelles définitions de l'écriture au féminin.

Ainsi, ce sont les dualités qui apparaissent, paradoxalement, comme fondatrices des personnages féminins : nos auteures s'attachent à énoncer les identités prescrites, dénonçant ainsi l'enfermement social dans lequel se voient contraintes les héroïnes : les figures tutélaires de Mère et de Prostituée induisent un découpage de l'espace, cantonnant les femmes à l'intérieur, et du temps, qui se fait cyclique. Néanmoins, cette énonciation vient souligner et porter les stratégies d'émancipation : à l'image des femmes mythiques, nos héroïnes réunissent les contraires dans des ensembles parfois paroxystiques, à l'image de Julie dans *Les Enfants du sabbat* qui, est simultanément sorcière et religieuse, dans les années trente et dans les années cinquante, positive et négative. L'écriture hébertienne, riche en images fortes, se fonde sur une révolte et une dénonciation sans complaisance de la condition féminine ; Anne Hébert est sans doute la plus revendicatrice des auteures de notre *corpus* d'étude, ses œuvres créent de véritables univers romanesques, non dénués de pointe d'humour, dans lesquels les notions dichotomiques n'ont plus cours : « Je serai la femme intégrale, la victime totale, l'ange gardien, la sœur tutélaire⁹. » Nos auteures, dans leur ensemble, déconstruisent les représentations archétypales pour tendre à une émancipation et une libération des personnages tout en restant dans la *mimesis*. Les constructions phallocentriques des identités féminines, bipolarisées et considérées comme « normales », se voient investies par la subjectivité qui dénie l'aspect monolithique des identités. À l'image des femmes mythiques qui traversent le *corpus*, au manichéisme des constructions genrées répondent des identités féminines mouvantes et en nuances : les victimes en première lecture se révèlent être elles-mêmes des bourreaux, les femmes criminelles s'avèrent être des personnages positifs, les recluses se transforment en voyeuses... Ève, qui traverse le *corpus* d'étude, paraît synthétiser

⁸ Hélène Cixous, *Jours de l'An*, Paris, Des femmes, 1990, p. 253.

⁹ Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, *op. cit.*, 1975, p. 154.

cette esthétique de la nuance : elle demeure certes « la mère de l'humanité », mais nous assistons à un glissement référentiel du singulier vers le multiple qui empêche, notamment chez Anne Hébert, toute clôture de cette figure mythique. Dans *Le Premier jardin*, Ève se retrouve sous son propre nom, mais aussi dans le personnage de Marie Rollet ou ceux les premières femmes venues coloniser le Québec, « elles [qui] sont sorties au dix-septième siècle, pour nous mettre au monde et tout le pays avec nous¹⁰. » La figure mythique relève donc de l'unitaire collectivisé, car elle se voit dépeinte comme « la première racine [...] en mille frais visages¹¹. » Finalement, c'est la figure figée de « La Femme » qui se voit éclatée en fragments et en demi-teintes par nos auteures, de même que les hommes n'apparaissent pas assimilés au patriarcat : s'ils sont, certes, détenteurs du pouvoir, ils en ont aussi les victimes. Violents et parfois cruels, ils n'en demeurent pas moins dévirilisés, la violence apparaissant comme une réponse désespérée pour correspondre aux images de l'Homme. Ainsi, nos auteures se posent aussi en faux face à des équations réductrices qui voudraient instaurer « Hommes, oppresseurs / Femmes, victimes », phénomène particulièrement présent dans les œuvres de nos auteures algériennes de langue française où cette caractéristique scripturale apparaît comme fondatrice. Relevons que ces stratégies d'émancipation des personnages ne conduisent d'ailleurs pas nécessairement à la libération, à l'instar de la jeune narratrice de *Moi qui n'ai pas connu les hommes* : l'univers, quasiment concentrationnaire, matriarcal, s'avère être un échec, mettant en garde contre toute dérive militante, l'exploration des identités genrées ne pouvant se réaliser que sur la base de l'un et l'autre sexe. De même, le couvent des *Enfants du sabbat* dénonce de manière acerbe un univers matriarcal qui ne parvient pas à s'émanciper, aucune idéologie féminine n'en émerge et le sacré continue à se conjuguer au masculin. Ainsi, l'écriture de nos auteures ne procède pas de représentations idéelles, s'achevant sur des *happy ends* « formidables », mais plutôt d'un questionnement des *a priori*, des postulats et des stéréotypes.

Les imagos tiennent à cet égard une place tout à fait intéressante car ils soulignent les dualités et les évidences qui s'avèrent être des leurres : à l'image socialement valorisée de la mère aimante répondent des mères en cerbères de l'ordre patriarcal, à celle des femmes victimes s'opposent des personnages déterminés et parfois dangereux... Nous retrouvons ici Ève, Méduse, Médée et autres figures emblématiques d'une dualité fondatrice, certes coupables de Faute (et c'est cet aspect qui est traditionnellement pérennisé), mais surtout

¹⁰ Anne Hébert, *Le Premier jardin*, op. cit., 1988, p. 103.

¹¹ *Ibid.*, p. 99.

dangereuses et fatales. Il n'est donc pas étonnant que l'androgynie soit massivement investi dans les écritures de nos auteures car, réunion du *Féminin* et du *Masculin*, il se fait la dénonciation des arguments biologiques qui voudraient faire correspondre sexe et genre. *Orlanda* de Jacqueline Harpman se fait le miroir satirique de la condition féminine qui repose sur un véritable dressage social ; il faudra pour Aline tuer Orlanda avant de parvenir à être elle-même, meurtre symbolique qui permet l'accès à une identité véritable, composée de contraires et de dénis.

Contrairement à ce que nos hypothèses de départ nous avaient fait présumer, nos auteures investissent massivement, et souvent avec un humour corrosif et une ironie acerbe, les domaines de la *res publica*, les événements politico-historiques et les religions : ce faisant, elles quittent de fait le domaine de l'intime, auquel elles s'étaient traditionnellement cantonnées¹², et s'approprient leur part d'héritage dans la construction des sociétés, dont elles sont, bien évidemment, à moitié partie prenante. Néanmoins, au-delà des dénonciations, se dessinent une voie d'accès vers une réalisation des femmes dans la société et dans le sacré, hors desquels la tradition tend à les maintenir. Il s'agit donc d'une conquête de légitimité et d'autorité dans les institutions qui régissent le domaine public, mais servent aussi de cadres à la sphère privée.

Ainsi, le *Féminin* apparaît comme pluriforme : au vu des œuvres étudiées, il ne paraît pas possible de caractériser le *Féminin* de bénéfique ou maléfique. Les auteures réfutent le clivage traditionnel Mère / Prostituée pour tendre vers un *Féminin* plus nuancé et plus contradictoire, à l'image profondément marquante de Philomène dans *Les Enfants du sabbat* qui réunit les contraires. Le stigmat se place au centre de l'écriture, qui, loin de le nier, l'interroge et le rend inopérant : l'identité revendiquée entre en dialogue avec l'identité stigmatisée prescrite et de cette tension naît la discussion autour du genre. En cela, le *corpus* d'étude se rattache à une *littérature de femmes*, qui ne vise pas à un renversement de l'ordre social mais bien à accéder à une place à part entière dans le panorama littéraire.

De ce premier niveau d'analyse, nous voyons se dessiner une pierre d'achoppement des identités féminines, car les normes patriarcales, rigides, ne parviennent plus à circonscrire le *Féminin* en mouvement. Simultanément dans et hors des *standards normatifs*, nos personnages apparaissent en demi-teintes, instables, en quête d'identités qui échappent à la conception patriarcale.

¹² La critique féministe précise d'ailleurs qu'il aura fallu attendre les années de la deuxième vague des études du genre, les années soixante-dix, pour que les auteures investissent de plein droit le domaine littéraire.

La corporéité : inscription du vécu au féminin

Le corps féminin, si tant est qu'il représente le lieu de la domination patriarcale, est aussi celui de la conquête identitaire féminine. Cette deuxième partie de notre étude aboutit à déconstruire les arguments biologiques pour envisager les corps des femmes comme des espaces d'émancipation : nos auteures bâtissent non seulement un discours sur le corps mais aussi *avec* le corps. Les corps deviennent inscriptibles et perdent ainsi leur statut charnel pour accéder à celui de signifiant à part entière. L'étude des corps féminins qui traversent et fondent notre *corpus* d'étude nous est apparue comme le lien privilégié entre étude thématique et analyse linguistique ; comme nous nous sommes attachés à le montrer, les corps procèdent de véritables tissus identitaires dans et sur lesquels s'inscrivent des traits complexes et souvent antagonistes. Ce phénomène de *marquage* apparaît comme récurrent, quelle que soit la forme que ces inscriptions puissent prendre : les personnages-femmes se font les « représentations en mouvement » d'une quête identitaire douloureuse qui, bien que généralement vaine et se soldant par un échec, marque une volonté de prise de conscience de la condition féminine. Les corps dépeints par nos auteures sont éminemment signifiants car ils échappent aux représentations traditionnelles de séduction pour revendiquer des identités plus nuancées et réelles – en lien, bien sûr, avec la déconstruction des représentations idéologiques.

En choisissant de débiter la deuxième partie de notre travail de recherche par l'étude des noms, nous avons voulu attirer l'attention sur l'importance conférée à ce thème : le fait de nommer est déjà attribuer des caractéristiques, les figer par la langue, et le soin qu'apportent nos auteures à justifier le choix des noms, qui deviennent des réseaux de significations réflexifs, d'autant plus qu'ils touchent à la création au féminin, nous paraît tout à fait illustratif d'une volonté de connaissance et, surtout, de reconnaissance des lignées féminines. Isma, Orlanda ou encore Emerentia font l'objet de nombreuses digressions quant à leur désignation, emblématique, il nous semble, de la logique de déficit identitaire engendré par l'absence de généalogie à même d'inscrire les femmes dans leurs lignées. Le nom porte l'histoire individuelle et, ici, celle de la genèse du personnage et de la création littéraire, la justifiant et surtout la légitimant.

Pourtant, ne nous y trompons pas, les corps des femmes ne forment pas le *punctum* des écritures de nos auteures : ils sont bien présents, dépeints avec souvent beaucoup de minutie, mais le centre des textes ne s'y attache pas exclusivement, ils se posent comme des *topoi* en

lien avec la con-quête des identités, dans toutes leurs acceptations : familiales, nationales, maritales ou non... Les corps djebariens, comme nous l'avons vu, nous paraissent illustrer ce phénomène ; somme toute peu présents dans les œuvres, ils se font métaphore et mise en images, Atyka, morte et démembrée, subsistera néanmoins car sa voix, produite par son corps, lui survit. C'est bien le phénomène de dédoublement et de morcellement, bien entendu étroitement en lien avec les constructions des images duelles des femmes, qui se fait prégnant : les corps métaphorisent finalement l'impossibilité d'accéder à une identité stable et figée, en se morcelant et en se divisant ils rendent compte d'identités en mouvement, fluctuantes. L'hybridation des corps féminins avec des éléments naturels environnementaux vient compléter l'être au féminin tout en lui permettant d'émerger textuellement. Nous pensons notamment aux corps billiens qui tendent à placer les femmes du côté de la nature, tout en se dégageant de la vision patriarcale qui associe traditionnellement *femmes* et *nature* : l'auteure suisse, au contraire, nous ramène vers « le mythe de la femme sauvage » qui est récurrent à l'ensemble du *corpus*. Le *Féminin*, par le biais du corps, se voit exploité en opposition à la culture, de fait patriarcale, carcan qui maintient et pérennise les différences Hommes / Femmes. Le traitement littéraire se fait par le biais d'une esthétique particulière, visant à déconstruire aussi bien le corps-objet (de désir) que le corps-invisible, pour, cela nous semble très net, *accéder à un corps-sujet*.

La sexualité n'échappe, bien entendu, pas au travail littéraire de nos auteures, la corporéité négative véhiculée par la construction idéologique des femmes se voit remise en cause par la libre *jouissance*, dans les deux sens du terme, *possession* et *plaisir*, de leurs propres corps. Sans que ne transparaissent ni pudeur ni exhibition, la sexualité telle qu'elle est abordée dans notre étude dénote d'un érotisme au féminin et d'un refus de normes stéréotypées. Sexualité et maternité ne se présentent pas dans notre *corpus* comme des corrélations, pas plus que ne se dessine un accès coupable aux relations charnelles. Au contraire du « continent noir » théorisé par Sigmund Freud, nos auteures s'emploient à l'exploration de la sexualité, et notamment en ce qu'elle ne correspond pas aux normes patriarcales et en brouille les contours. *L'Œuvre au Noir* en offre une illustration frappante par le personnage d'Hilzonde qui ressent à la fois plaisir et dégoût lors de ses relations avec son amant, tout comme les relations interdites des religieux appartenant à la secte des Anges, donnent à voir une image bien peu normée de la sexualité. Cette dernière, plus qu'un *topos*, se fait interrogation quant à une sexualité peu connue et reconnue.

L'homosexualité, bien qu'apparaissant comme discrète dans notre *corpus*, nous a semblé renforcer la volonté émancipatrice, ne serait-ce qu'en réfutant le postulat d'une (hétéro)sexualité dite « normale » et « naturelle ». Aucune des personnages ne vivra de relations lesbiennes, pourtant cette sexualité autre vient elle aussi proposer de nouvelles alternatives hors normes. Christine Grave, dans *Jette ton pain*, évoquera sa liaison avec une femme sans accorder d'importance au sexe biologique pour en dégager l'affection et l'amour réciproques ; il n'est aucunement question de morale, mais de réalisation de Soi.

La présence particulièrement marquée de sexualités criminelles, au-delà de toute visée polémique, marque les limites des sexualités normées et répondant à une logique patriarcale. Le personnage de Julie nous paraît, à cet égard, être un exemple paroxystique : son viol sera à l'origine de ses pouvoirs et de sa libération. Loin de toute idée, très actuelle, de résilience, Anne Hébert dépeint une situation moralement condamnable et pourtant hautement libératoire : en acceptant la sexualité hors des tabous sociaux, la jeune fille, puis l'adulte, sortira du statut d'objet du désir et de victime pour devenir sujette d'elle-même.

Le corps, enfin, reste le lieu de la production de l'imaginaire et de la voix, ce que nos auteures s'attachent à dépeindre et à mettre en dialogue ; c'est pourquoi nous avons consacré un chapitre à cette étude. Les imaginaires développés dans les textes donnent à voir une fonction libératrice du *Féminin*, qui prend naissance dans les corps des femmes. Le silence et la parole, ainsi que la mémoire, représentent avant tout des phénomènes somatiques, qui sont des actes à part entière ; nos auteures développent par ces biais des corps féminins comme vecteur d'émancipation, car ils se voient investis par un imaginaire riche et souvent paroxystique. Si Nina Bouraoui dépeint Fikria, dans *La Voyeuse interdite*, confinée dans un univers clos car elle est une femme, l'imaginaire lui permet une déclausturation de l'espace et du temps, mais aussi le recours à une sauvagerie frénétique qui illustre la force des violences subies.

La notion cixousienne de *sexe* nous sert de point de jonction entre le « corps des femmes » qui donnent « corps à l'écriture » et langue en tant qu'ancrage de ces Moi scripturaires – fluctuants, en mouvement et réunissant les contraires – car l'auteure-philosophe fait de l'identité sexuée la source des écritures. La relation charnelle qui lie corps et écriture se retrouve notamment dans les écritures d'Assia Djebar et de Nina Bouraoui ; cette dernière nous montre bien ce balancement thématique, en se détachant, dans sa seconde période, des thèmes liés à l'Algérie pour se focaliser sur une écriture plus personnelle, qui vient revendiquer une place qui lui soit propre et affirmer ses particularités : « Je lis dans un

livre qu'il y a un sujet buvard dans une famille, que c'est dans le système même de la famille, une peau qui prendrait tout ; mes livres sont faits de cette peau, la peau lisse et fragile, la peau photographique [...] ¹³. » Pour ces deux auteures surtout, écrire se définit comme un acte charnel, dont la relation avec l'*amour* est fondatrice.

Les représentations corporelles infiltrent les textes littéraires et donnent à voir un corps-langage, que nous considérons comme une *exolange* qui supporte et renforce les identités féminines. L'éclatement des corps féminins tend à l'élaboration d'un nouvel archétype par les femmes et pour les femmes, qui dépasse les constructions sociales manichéennes ; à cet égard, la réappropriation des femmes mythiques nous semble emblématique en cela que les figures induisent un éclatement paradoxalement unitaire, qui inscrivent les femmes dans une Histoire commune. Là réside un point névralgique, récurrent à l'ensemble du *corpus*, la construction d'une Histoire des femmes, sans laquelle il ne saurait y avoir de futur collectif

Inscription des femmes par la langue

Enfin, la troisième et ultime partie de notre étude a été à la fois la plus vaste, mais aussi la plus spécifique. Il nous semble que la question de l'écriture au féminin se soit imposée de manière presque évidente dans la continuité de l'étude du corps-texte qui posait la question de la mise en mots des identités plurielles et composites. Nos auteures malmènent la langue patriarcale jusqu'à la rendre propre à traduire les identités féminines qui échappent aux conceptions standardisées et stéréotypées.

Il nous apparaît que le travail littéraire de nos auteures ne procède pas tant de la déconstruction que de la construction pure et simple : il s'agit de créer une langue *utopique* au sens étymologique, hors de tout lieu (patriarcal) donc, capable de créer de nouveaux actes de langage avec les préétablis traditionnels.

La mise en œuvre de généalogies au féminin, et bien sûr de la maternité, procède avant tout de stratégies d'écriture de Soi, car elles ancrent les femmes dans une continuité identitaire où elles ne sont plus des éléments greffés à des lignées masculines existantes, mais bien des parts constitutives d'une Histoire féminine. Nous retrouvons là le contrepied du fait social relevé dans la première partie de cette étude : nos auteures bâtissent des généalogies

¹³ Nina Bouraoui, *Mes Mauvaises pensées*, op. cit., 2005, p. 38.

féminines qui viennent se placer comme inscriptions légitimes des femmes, différentes donc des lignées masculines patriarcales qui omettent cette partie féminine de l'humanité. En se plaçant hors de l'autorité patriarcale, et religieuse, qui régit la culture, il y a transmission des identités et, de fait, une certaine stabilité dans l'Histoire des femmes. Ces lignées procèdent d'une double visée : l'ancrage dans une filiation littéraire, la création, et dans une matrilinearité, la procréation. Les deux *topoi* se rejoignent d'autant plus que les corps féminins servent de charnière. La maternité biologique apparaît comme un leurre, savamment entretenu socialement, en cela qu'elle fonde, en partie, la domination masculine ; au contraire, c'est bien une matrilinearité affective et identitaire qui se voit développée par nos auteures. Cette nuance, fort ténue au demeurant, permet une inscription des femmes dans le *Féminin* tout en maintenant à distance le destin anatomique : il ne s'agit pas de reproduction, mais bien de production et de passation d'un legs spécifique, le *Féminin*. Il est marquant de constater, et ce constat s'est véritablement imposé à nous, à quel point nos auteures interrogent le statut d'*auteures*, semblant tourner autour de cette notion qui nous renvoie vers la distinction entre auteur et auteur-femme : si dans le premier terme, le genre s'inclut par lui-même, dans le cas des « femmes qui écrivent », il paraît nécessaire de préciser son sexe. En évoquant de manière aussi marquée le *topos* de la création au féminin, qui se pose donc en faux face au champ de la procréation traditionnellement attribuée aux femmes, elles semblent interroger leur propre au(c)torité et tendre à définir leur propre statut de *créatrices*.

L'inscription, au sens premier, du *Féminin* dans les textes ne peut bien évidemment se faire que par le biais de la langue et de l'écriture, qui répondent à des normes précises. En nous posant la question de la déconstruction du genre (littéraire), au singulier, nous avons cherché à montrer la norme littéraire en ce qu'elle peut avoir de figé. L'éclatement des canons littéraires se fait le révélateur de structures impropres à transcrire les identités féminines ; plurielles, elles ne peuvent s'inscrire dans un seul genre, et investissent au contraire la richesse et les possibilités d'expression de la littérature. Les frontières traditionnelles de la littérature se voient brouillées, franchies avec habileté, et nos œuvres d'étude s'en voient enrichies. Comme nous le présumptions, l'autobiographie se voit touchée par de nombreux phénomènes d'hybridation, les histoires personnelles des auteures venant infiltrer les narrations fictionnelles, et inversement, le projet autobiographique donne naissance à un travail documenté d'historienne, le journal intime devenant non seulement exploration identitaire mais aussi dévoilement public de Soi. Ce phénomène fait écho aux préoccupations sociales que nous avons dégagées en première partie, qui amènent les auteures à prendre la

parole, et non à se cantonner à une paralittérature intimiste, pour bâtir un véritable discours qui entrecroise Histoire et histoires personnelles sans qu'il soit possible de les dissocier. Ce faisant, les identités narratives viennent prendre une vraie place dans le panorama littéraire et créer une esthétique littéraire féminine qui ébranle les structures figées, tout comme les personnages viennent secouer les constructions genrées sociales.

Dans une même optique que celle inhérente au nom, il nous apparaît que nos auteures tendent à créer une langue *maternelle* pour les femmes, langue qui dépasserait les possibilités d'expression de Soi de celle imposée par le patriarcat. La mise en exergue de *Oran, langue morte* – « le sang ne sèche pas dans la langue » – souligne le besoin d'insérer une langue féminine, celle d'avant la langue et surtout d'avant l'écrit : « l'encre » de l'écriture patriarcale ne peut pas sécher, et donc s'inscrire de manière pérenne, car n'étant féminine, elle ne permet pas de se dire. Il y aurait donc une incompatibilité fondamentale entre Soi et la langue (qui est donc *étrangère*) qui permet de *se dire*.

Il ne s'agit bien entendu pas de « tordre » la langue jusqu'à la rendre incompréhensible, ce serait caricatural, mais de la travailler et d'en explorer les possibilités de dire et de se dire en tant que *Féminin* ; face à un usage traditionnel, nos auteures viennent greffer des éléments autres qui amènent la langue d'expression à rendre compte d'expressions multiples.

Il est vrai que nos auteures convoquent de nombreuses intertextualités, comment ne pas relever que ces éléments autres se placent très majoritairement du côté du *Masculin* ? Pourtant, ces « grands » auteurs littéraires ou peintres, s'ils servent de point de référence, d'ancrage dans une lignée reconnue de créateurs, se voient aussi être des points de tiraillement, à l'instar des auteurs cités dans l'œuvre rivazienne qui loin de mettre en doute la valeur littéraire de leur écrits, en fait tout de même la cible privilégiée des femmes de *Le Creux de la vague* ; ce faisant, elle crée l'espace nécessaire à l'émergence de la création au féminin, qui ne se voit plus comparée à son homologue masculin et peut donc se développer dans toute son ampleur. Ce phénomène se retrouve essentiellement chez Alice Rivaz et Jacqueline Harpman qui s'appuient toutes deux sur des références explicites aux « grands » auteurs ; cela est sans doute dû au fait que l'écriture ne soit clairement pas envisager chez elles comme un pouvoir de domination, mais plutôt comme un espace de liberté. Notre auteure belge traite de la littérature avec beaucoup de recul et d'humour, et là se trouve une des spécificités de son style :

Depuis que je ne sors presque plus je passe beaucoup de temps dans un des fauteuils, à relire les livres. Je ne me suis intéressée que récemment aux préfaces. Les auteurs y parlent volontiers d'eux-mêmes, ils expliquent pour quelles raisons ils ont rédigé l'ouvrage qu'ils proposent. J'en suis surprise [...], cela donne à penser que les gens n'étaient pas avides de s'instruire et qu'il fallait demander à être excusé de vouloir communiquer ses connaissances¹⁴.

Ces intertextualités affilient les œuvres à la scène littéraire, ne peuvent être envisagés sous l'angle de prétexte à l'écriture. Cette remarque de Jacqueline Harpman nous amène à l'idée de l'écriture féminine comme communication d'un *champ intérieur*, qui ne nécessite aucune justification ou recherche de légitimation par un *regard patriarcal extérieur*. En tendant à des possibilités d'expression qui soient propres aux femmes, il nous semble que nos auteures sortent effectivement du sentiment de culpabilité né de la transgression d'un interdit patriarcal : le but affirmé n'est pas d'écrire « comme les hommes », de s'approprier le champ littéraire existant, mais de rechercher une *place particulière* qui permette la (re)connaissance du *Féminin* dans les textes.

Ce sont les intermédialités qui semblent porteuses d'une écriture spécifique à nos auteures car loin d'être de simples renvois vers des œuvres picturales ou musicales, elles se mêlent aux textes et en deviennent fondatrices. Nous l'avons montré, les hybridations structurelles se font significatives et récurrentes à l'ensemble du *corpus* ; l'œuvre autobiographique d'Assia Djébar se voit massivement croisée avec le cinéma, auquel elle emprunte la notion de *plan*, avec la musique, dont elle s'approprie le rythme. L'auteure algérienne a déclaré à l'occasion du tournage des *Femmes du mont Chenoua* (1977) :

J'ai pensé sincèrement que je pouvais devenir écrivain francophone. Mais pendant ces années de silence, j'ai compris qu'il y avait des problèmes de la langue arabe écrite qui ne relèvent pas actuellement de ma compétence. C'est différent au niveau de la langue de tous les jours. C'est pourquoi, faire du cinéma pour moi ce n'est pas abandonner le mot pour l'image. C'est faire de l'image-son. C'est effectuer un retour aux sources du langage¹⁵.

Loin d'être un constat d'échec, cette allégation éclaire le roman *Femmes d'Alger dans leur appartement* avec lequel elle entre en dialogue ; la création artistique au féminin d'Assia Djébar passe par un travail du langage, plus que de la langue, qui renvoie vers des référentiels multiples, vers une polyphonie émotionnelle. De même, la quête picturale de Pierre Cardorai, dans *La Montagne secrète*, nous amène à considérer de véritables tableaux littéraires qui déconstruisent le processus de création artistique. Les textes littéraires procèdent, paradoxalement, d'une unité plurielle qui vient renforcer l'éclatement des identités narratives.

¹⁴ Jacqueline Harpman, *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, op. cit., 1996, p. 4.

¹⁵ Assia Djébar, « Entretien avec Josie Fanon », in *Des femmes en mouvement* n° 3, mars 1978.

En parallèle, l'usage du français, outre la liberté qu'il confère, nous paraît s'éclairer à la lumière de cette hypothèse : langue paternelle, en cela qu'elle est celle de l'écrit et du formel pour nos auteures, elle est travaillée en regard d'éléments autres, appartenant certes à la culture propre des auteures, mais aussi à leur vécu. Le dialogisme qui s'instaure entre langue d'expression et voix parlée, en tant que langage, tend à cette mise en mots de la littérature au féminin. À titre d'exemple où la textualisation des langues est manifeste, l'usage du *joual* ou encore de l'arabe vient se heurter au latin ou au « français de France », tous deux ayant une valeur symbolique forte : les langues écrites relèvent de la Loi du père, et les langages, que ce soit la voix, le chant ou encore la musique, renvoient vers la Mère, voix antérieure à l'acquisition de la langue : ainsi, *l'écriture au féminin* parvient-elle à inscrire un *Féminin* indéfinissable dans les textes.

L'ultime chapitre de notre étude s'est attaché à l'usage féminin de la langue, et à montrer, entre autres, les spécificités du *Je-féminin*, qui se voit fragmenté et donne naissance à un *Tu-féminin*, rendant ainsi le dialogue possible. Contrairement aux résultats obtenus par Luce Irigaray, le *Je* apparaît très nettement majoritaire dans notre *corpus* d'étude et renvoie principalement à des personnages féminins et à des narratrices ; néanmoins, il apparaît instable et prompt à s'effacer devant le *Elle* extradiégétique ou à cohabiter avec d'autres types de narration. Certes, le *Je-féminin* s'affirme et s'approprie la parole, mais il fait montre d'une grande fragilité, à l'image de Christine Grave qui voit son journal intime « parasité » par des voix autres, ce qui tend à un « discours totalisant », où les protagonistes convoqués par l'écrit deviennent partie prenante. Les niveaux de diégèses viennent bien évidemment renforcer la narration, jouant de la distance entre personnage et discours ; s'il est souvent malaisé de chercher à les démêler, cela procède d'une même volonté d'inscrire le *Féminin*, constitué d'identités composites, dans les textes.

Dans la continuité du *Je-féminin* usité par nos auteures, c'est sans doute le dédoublement en *Tu* qui constitue le point le plus marquant et le plus porteur d'une esthétique féminine : ce pronom permet le dialogue et naît du morcellement du *Je*, dont il devient dès lors non seulement l'interlocuteur mais aussi le garant : la rencontre avec l'altérité, féminine, renforce la voix et la voie d'émancipation, donnant littéralement corps à la mêmeté et à l'ipséité. Le personnage d'Orlanda poussera la métaphore jusqu'à engendrer deux protagonistes, facettes disjointes d'un même être, l'un et l'autre ayant également la parole. Enfin, la langue d'expression se voit personnifiée jusqu'à inscrire le déficit d'identité.

Ainsi, notre étude des constructions identitaires féminines nous a conduit à interroger la langue d'expression et sa textualisation ; bien entendu, au niveau du dialogisme avec les langues secondes et les intertextualités / médialités qui fondent les textes littéraires, mais aussi, ce point-là étant le plus délicat et le plus porteur, avec la langue patriarcale.

Le *Féminin*, une identité composite

Lorsque Jacques Lacan écrivit « La femme n'existe pas », *i.e.* l'archétype de « La Femme », il répondait déjà à la célèbre assertion de Simone de Beauvoir ; nos auteures tendent à développer une véritable esthétique littéraire qui se place en faux par rapport à la logique sociale totalisante. C'est en cela que le concept d'identité(s) se construit dans notre *corpus* d'étude, certes sur la pluralité, et (re)lie les archétypes patriarcaux de Mère, de Prostituée, de Vierge et d'Amante, mais tend aussi à circonscrire un nouvel archétype féminin qui serait élaboré par le *Féminin* pour les femmes.

Visant à sortir de la dichotomie sexuelle en cela qu'elle véhicule et pérennise la hiérarchisation sexuée, nos auteures s'appuient sur une exploration du *Féminin* par le biais d'un imaginaire particulier qui fait intervenir le corps dans l'écriture : sexualité, oralité et inscription de Soi sont autant d'éléments qui viennent ébranler l'écriture traditionnelle et faire advenir les identités féminines composites, non seulement de manière extrêmement poétique, mais aussi sans fausse pudeur morale – le corps féminin appartenant traditionnellement au tabou. En effet nos auteures s'emploient à traiter l'ensemble des facettes constituant le *Féminin* hors de toute censure et autocensure : l'exploration / dévoilement du Moi ne se voit plus considérée comme impudique – nous pensons notamment aux évocations de la jouissance féminine qui, longtemps, se devait d'être passée sous silence. En cela, il nous semble qu'elles tendent à démystifier le *Féminin* par elles-mêmes, à le rendre accessible à elles-mêmes ; ce faisant, et là réside un des points majeurs que nous nous sommes employés à démontrer, nos auteures s'extraient de la comparaison continuelle avec le *Masculin*, qui demeure, rappelons-le, autoréférent, pour s'approprier une écriture féminine qui, loin de se contenter d'exister « par rapport à », trouve sa propre voie / voix. La création littéraire se voit d'ailleurs traitée de manière récurrente, les interrogations quant à l'écriture revenant sans cesse dans les textes, ces obsédantes questions nous paraissent relever de la mise en abîme des œuvres du *corpus* qui interrogent leur propre statut. Le découpage sexué entre création artistique et procréation biologique se voit questionné et tend à perdre sa dénotation de

hiérarchisation, comme nous l'avons analysé : le corps n'est plus subalterne car il quitte son statut de source de honte pour prendre une part active à l'élaboration des identités.

Dans cette perspective, les femmes ne sont pas ramenées, réduites, à leur essence, c'est-à-dire à leur sexe biologique. Le *Féminin*, tel que l'envisagent nos auteures, est le produit d'une réflexion, d'une exploration du Moi, qui va au-delà des problématiques sociétales traditionnelles, représentées sous l'angle des thématiques abordées, à l'investissement d'une langue d'expression qui, issue du patriarcat, ne rend pas compte de l'inscription des femmes dans leurs propres textes. Ainsi, la prégnance du *Masculin* et la *domination masculine* se placent, de fait, hors champ : il ne s'agit pas de s'appropriier la *langue de l'autre*, mais bien de trouver la sienne propre. Nous sommes donc loin de l'archétype patriarcal qui bâtit, et préétablit à l'existence et à l'écriture, les identités figées et prescrites des femmes : elles ne s'inscrivent plus dans une invariance de l'objet « femmes », mais se font sujettes de leurs œuvres et de leurs écritures ; elles participent activement à une nouvelle définition de leur genre en inscrivant les femmes dans leurs productions artistiques. Si, bien entendu, différents niveaux sont représentés dans ce corpus, et chaque auteure conserve des caractéristiques qui lui sont propres, c'est bien une écriture identitaire sexuée qui se dessine dans leurs œuvres, faisant advenir une affirmation du *Féminin*, « CRI : l'écrivain se met à l'écoute du cri, des cris des femmes, car “enfin, la voix renvoie à la voix et le corps peut s'approcher du corps”¹⁶. » Le déficit identitaire se comble par le recours aux caractéristiques féminines (oralité, nature, sexualité, etc.) *différentes* pour accéder à un *Tout* définitoire ; dans ce *corpus*, il ne s'agit plus d'écrire *comme* ou *contre* les hommes, mais de s'émanciper de la langue patriarcale en assimilant dans les textes ce qui appartient au *Féminin*. C'est précisément ce que nous montrent Corinna Bille et Anne Hébert en s'appuyant sur les catégories existantes pour être *autre* : les femmes appartiennent, selon le schéma patriarcal, à la nature, mais dans leurs œuvres, elles s'y réalisent dans la violence qui les y attache. Ainsi, on voit se dégager un bouleversement des structures pensées, qui dépasse le renversement du négatif vers le positif ; il y a une véritable appropriation, et non incorporation, par les femmes des éléments qui les définissent.

Les identités féminines apparaissent donc complétées et unifiées, car elles se dégagent d'une visée définitoire de « non-*Masculin* », qui les enferme dans la comparaison, pour se tourner vers une *trans-formation* de l'écriture qui prenne en compte le *Multiple*. *Jette ton pain* d'Alice Rivaz nous montre que les femmes ne sont pas « une », au contraire son écriture joue

¹⁶ Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., 1985, p. 184.

de la présence / absence de voix autres qui contribue à faire de ses œuvres des romans polyphoniques : à la question « comment écrire quand on est une femme ? », l'auteure répond en déplaçant l'interrogation de la possibilité à celle du désir sous-jacent et de l'objectif « avec qui écrire ? » Le journal d'Alice Grave quitte la rédaction au singulier pour faire du *Je-féminin* la source d'un faisceau d'interlocuteurs multiples.

En réponse aux identités prescrites par le patriarcat, qu'elles soient sociales, corporelles ou encore linguistiques, nos auteures dépassent le statut longtemps laissé aux écrits féminins, celui de paralittérature : si, lors d'une première lecture, les œuvres de notre *corpus* semblent correspondre à l'espace littéraire de l'écriture de l'intime, elles ne se cantonnent pas à une écriture de l'intériorité, loin s'en faut. Nos auteures s'approprient une écriture à part entière, qui n'est ni une reproduction de l'écriture masculine, ni un retournement agressif des normes littéraires patriarcales, mais bien une autre expression de Soi, qui repose sur des particularités littéraires et linguistiques spécifiquement féminines. C'est une littérature identitaire sexuée qui se dessine dans leurs écritures : l'*intime* ne pourrait, dans cette optique, être réduit à une paralittérature, à une sous-catégorie, car les écrits de femmes ne se heurteraient plus à la comparaison, qui sous-tend toute hiérarchisation, en construisant de l'identité en propre.

Plus qu'à des identités plurielles, nos auteures parviennent à des identités composites qui sont propres au *Féminin* : les stigmates sociaux implosent, se fragmentent, de même que l'écriture des femmes déconstruit les canons littéraires, faisant montre d'une esthétique spécifique à la fois au niveau thématique et narratif. Les identités narratives infiltrent les textes et les modifient en profondeur, la langue d'expression se faisant le reflet et le support du *Féminin* ; hors-normes, inhabituels ou parfois dérangeants, ces écrits en viennent à concevoir leurs propres normes, qui puisent certes dans l'arsenal masculin, mais répondent à une logique d'émancipation spécifique et novatrice, elles créent un espace d'expression qui rend compte des identités de la moitié de l'humanité.

Vers une nouvelle identité

Ce travail de recherche nous apparaît davantage comme un commencement qu'une réelle conclusion. Notre propos souhaite apporter un éclairage spécifique sur cette vaste question des identités féminines construites par la littérature, mais il s'ouvre aussi sur de

nombreuses interrogations, car au-delà du retournement de la stigmatisation des identités, nos auteures bâtissent des identités propres, novatrices et spécifiques.

Parmi ces questions découlant de nos réflexions, celle de la construction de l'expression de Soï nous paraît émerger nettement de notre réflexion et s'inscrire dans les questionnements actuels – et existentiels. En nous livrant à l'analyse attentive des œuvres de notre *corpus*, il nous est apparu que les identités composites prennent naissance dans la création et l'exploration d'une langue au féminin, dont elles nous semblent indissociables, hors d'ailleurs de toute volonté militante. Il y a une forme de « révolution tranquille » dans ces écritures qui viennent modifier les identités féminines en tendant à l'écriture au féminin. Nous voudrions nous appuyer sur une citation d'Annie Leclerc dans *Les Nouvelles littéraires* (1974), qui nous permettra d'ouvrir notre réflexion à venir :

Ils ont dit que la Vérité n'avait pas de sexe. Ils ont dit que l'art, la science, la philosophie étaient des vérités pour tous [...]. Non, non, je ne demande pas l'accès à la Vérité, sachant trop combien c'est un puissant mensonge que les hommes détiennent là. Je ne demande que la parole. Vous me la donnez d'accord, mais ce n'est pas celle-là que je veux. C'est la mienne que je veux [...] Car il ne me suffit pas de parler de moi pour trouver une parole qui soit mienne. Littérature de femme : littérature féminine, bien féminine, d'une exquise sensibilité féminine [...]. Un homme parle au nom des hommes. Une femme, au nom des femmes¹⁷.

Au-delà d'un espace d'expression, c'est bien le mode d'expression qui est l'enjeu des identités au féminin : *topoi* et écritures se confondent dans un même mouvement émancipatoire remettant en question le concept patriarcal d' « identité(s) », qui apparaît finalement aussi subjectif que la « Vérité » qu'évoque Annie Leclerc.

Cette prise de parole nous renvoie bien vers l'oralité et vers la notion d'exactitude – telle que l'entend Marguerite Yourcenar – il nous semble émerger de notre *corpus* non pas une « Écriture », qu'il serait alors possible de catégoriser formellement, mais des traits définitoires divers ; il ne s'agit plus de bénéficier d'une parole donnée, nos huit auteures mettent véritablement en œuvre des processus de « prise d'écriture » qui refusent les canons littéraires au profit d'une alliance des opposés et d'un rapprochement du dissemblable. Dès lors, les critères traditionnels se révèlent caduques, dépassés par l'usage qui en fait, et restent pourtant d'actualité dans les études portant sur la relation entre femmes et littérature. Là se trouve, à nos yeux, le point de résistance : de même que nos auteures tendent à définir *autrement* les femmes et les identités féminines, allant jusqu'à tordre la langue pour la faire

¹⁷ Annie Leclerc, *Paroles de femmes*, op. cit., 1974, p. 11-12.

signifier différemment, il s'agirait de réinventer les mots pour aborder le *Féminin* et pour le faire advenir dans la littérature hors des catégories prescrites.

Annexe A – Œuvres étudiées

BOURAOUI, Nina, *Mes Mauvaises pensées*, Paris, Gallimard, Folio, 2005.

Prix Renaudot en 2005.

Cette œuvre fait écho à *La Vie heureuse*. Elle est écrite sous la forme d'un long monologue (absence de chapitre, de paragraphe), qui rappelle la parole psychanalytique. Dans une sorte de « thérapie littéraire », Nina Bouraoui aborde des thèmes intimes dans un désordre apparent, qui souligne la difficulté à se cerner soi-même et à circonscrire des identités multiples et souvent construites comme incompatibles.

Le ton est donné dès l'ouverture de l'œuvre, rédigée d'un seul tenant, la narratrice annonce au docteur C. « Je viens vous voir parce que j'ai des mauvaises pensées. Mon âme se dévore, je suis assiégée ». Néanmoins, ne nous y trompons pas, il s'agit du récit préparatoire d'une thérapie, dans lequel la patiente ordonne et recense les thèmes qu'elle abordera : Passé, présent, Algérie, France, amour, crainte, homosexualité... sont autant de thèmes dans lesquels Nina Bouraoui entraîne son lecteur.

BOURAOUI, Nina, *La Voyeuse interdite*, Paris, Gallimard, Folio, 1991.

Prix Inter en 1991.

La narratrice raconte, sur le ton du monologue intérieur, le quotidien pesant d'une jeune fille en Algérie. Fikria, la narratrice, est cloîtrée dès son entrée dans la puberté avec sa mère et ses sœurs, en attendant son mariage. Le père tout-puissant est à la fois absent et omniprésent dans le quotidien de la jeune fille. Fikria dépeint le monde restreint qui l'entoure et les intrigues familiales qui la mènent vers son propre mariage. La seule évasion possible se fait pas le recours à un imaginaire violent et brutal qui prend naissance dans la critique acerbe à laquelle elle se livre au sujet de la société qui l'entoure ; rien ne sera épargné par la verve de la narratrice, la religion, le père brutal, la mère soumise et pourtant dangereuse, le sexe... Pourtant, nul happy end ne viendra sauver Fikria, le roman s'achève sur son départ imminent vers un nouveau cycle d'enfermement, par le biais du mariage.

Relevons que ce premier roman de Nina Bouraoui sera renié par son auteure, qui le jugera raté.

BILLE, Corinna S., *La Demoiselle sauvage*, Paris, N.R.F., Gallimard, 1974.

Prix Goncourt de la Nouvelle en 1975.

Ce recueil de douze nouvelles est constitué de récits à la troisième personne du singulier, présentés sous formes de « tableaux ». Le thème récurrent est celui de l'amour impossible. Ce dernier est traité par l'auteure sur le mode de la tragédie, dans laquelle le héros se heurte à son destin. Ainsi, apparaissent de nombreuses problématiques : l'inceste, l'homosexualité, la mélancolie... Par ailleurs, cette œuvre est extrêmement riche. On y retrouve la mythologie et le fantastique qui sont à la base de plusieurs de ces nouvelles qui, toutes, se voient profondément ancrées dans l'univers valaisan.

Les *topos* de la nature et du corps y sont particulièrement prégnants : leurs développements se font en parallèle. Ce phénomène tendrait à placer le *Féminin* du côté de la nature (théorie jungienne), en opposition au *Masculin* qui serait à rattacher à la culture.

BILLE, Corinna S. *Deux passions, récits*, Paris, Gallimard, 1979.

Cette œuvre est constituée de deux diptyques : *Emerentia 1713* et *Virginia 1791*.

Le premier récit met en scène Emerentia (Merette), petite fille de 7 ans du Valais, qui est soupçonnée de sorcellerie. La quête de l'identité de l'héroïne passe par une volonté d'inscription dans une généalogie féminine ; cette impossibilité aboutit à une forme de folie, qui fera passer Emerentia pour une sorcière. Corinna Bille y condamne le fanatisme religieux, au travers des persécutions infligées aux « sorcières » au XVIII^e siècle. L'imaginaire parental maternel y est omniprésent : l'enfant cherche à retrouver sa mère, morte des années auparavant. Le second serait inspiré de la vie de sa mère. Cette nouvelle montre l'évolution de l'héroïne, qui s'épanouit au contact du savoir : ayant eu l'occasion d'apprendre, elle évolue hors de sa condition première. On peut y voir une forme de plaidoyer pour l'éducation des femmes. Virginia, jeune paysanne, part travailler comme femme de ménage dans une riche maison à l'âge de quinze ans. Elle y découvre un autre monde, et s'épanouit au contact de la culture et du savoir. Le thème du corps y est très présent : elle se découvre en tombant amoureuse d'un peintre qui la fera prendre conscience d'elle-même. Mais cet amour restera impossible.

Ces deux tableaux donnent à voir deux problématiques qui semblent découler de l'Identité féminine : la place du corps est très importante : c'est lui qui permet à la femme de prendre conscience d'elle-même. Au niveau de l'écriture, la critique souligne que Corinna Bille crée une « Œuvre féminine et protoféminine, [...], mais toujours émancipée par rapport à la tradition patriarcale.¹⁸ ». En effet, les paysages et la nature tiennent la place de véritables personnages, ce qui fonde un des traits spécifiques de son écriture

DJEBAR, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Livre de Poche, 1995.

Cet ouvrage s'inscrit dans une trilogie¹⁹, dont il constitue le premier opus. Il se construit à la manière d'une œuvre musicale : il est constitué de trois « mouvements », eux-mêmes divisés en plusieurs chapitres alternant chapitres autobiographiques, où une narratrice (rattachée à l'auteure, bien qu'elle soit désignée par le nom propre Isma) narra son enfance et sa vie privée, et chapitres historiques qui renvoient le lecteur du début de la colonisation française, à l'Indépendance, mais aussi vers les grandes figures algériennes. L'unicité de l'œuvre est assurée par le thème de la quête de l'Identité, personnelle, féminine et nationale.

DJEBAR, Assia, *Oran, langue morte*, Paris, Actes Sud, 1997.

Au travers de sept récits, Assia Djebbar dénonce les vagues de violences qui ont traversé l'Algérie. Elle y dépeint des personnages féminins en proie avec des tragédies et personnelles et collectives. On y retrouve les thèmes de la mémoire et de l'imaginaire. L'auteure se livre ici à une quête du « lecteur absolu » (p. 375), et à une réflexion sur la langue d'écriture. Dans un contexte de bilinguisme postcolonial, le choix de langue d'expression de soi devient douloureux, car il s'inscrit dans la quête de l'identité. On assiste à une oscillation incessante entre langues arabe et française.

¹⁸ *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*, entrée « Bille, S. Corinna », p. 79 [en ligne] Disponible sur : <http://books.google.fr/books?id=NIYqut4rJQMC&lpg=PA79&ots=rJKVbe2Hk0&dq=%22deux%20passions%22%20corinna%20bille&pg=PA79#v=onepage&q=%22deux%20passions%22%20corinna%20bille&f=false> (page consultée le 31 août 2009)

¹⁹ À titre de précision, la trilogie, *Le Quatuor algérien* dont le dernier opus n'est pas écrit à ce jour, est constituée de *L'Amour, la fantasia* (1985), *Vaste est la prison* (1995), et *Le Blanc de l'Algérie* (1996).

HARPMAN, Jacqueline, *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, Paris, Livre de Poche, 1995.

Prix Fémina en 1995.

Cet ouvrage présente un monde, narré par une jeune narratrice anonyme, représenté de manière épurée par une prison et un désert, duquel les hommes ont disparu. Il offre une vision du monde privée du contraste *Féminin / Masculin*, mais dans lequel la quête du *Masculin*, de l'altérité, est omniprésente.

Le lecteur assiste à une réelle quête identitaire individuelle et collective, rendue délicate en cela que le *Féminin* ne peut pas se définir par rapport au *Masculin*. En partant à la recherche des hommes, le groupe de femmes emprisonnées part aussi en quête d'elles mêmes.

HARPMAN, Jacqueline, *Orlanda*, Paris, Livre de Poche, 1996.

Prix Médicis en 1996.

Ce roman de Jacqueline Harpman procède d'un parallèle thématique avec *Orlando* de Virginia Woolf, dont l'androgynéité et la scission de l'être dual originel, constituent le *punctum*.

Aline Berger se voit quittée dès l'ouverture du roman, sans même s'en apercevoir, par une part refoulée d'elle-même, nommée Orlanda, qui va s'incarner dans un corps laissé vacant par son propriétaire Lucien. Ce « dernier » expérimente avec un enthousiasme presque enfantin les sensations et les nouvelles expériences que lui offre ce changement de sexe. La rencontre entre les deux parties scindées permettra la prise de conscience non seulement des désirs refoulés mais aussi des constructions sociales du *Féminin*. Le roman se clot sur le meurtre de Lucien par Aline, qui réincorpore ainsi la « part en fuite » et trouve enfin sa propre complétude.

HÉBERT, Anne, *Les Enfants du Sabbat*, Paris, Points, Seuil, 1975.

Prix du Gouverneur général en 1975.

Anne Hébert narre l'histoire de Julie en 53 chapitres. Sœur Julie vit au couvent du Précieux-Sang, où les jeunes filles rebelles étaient envoyées. Le récit est constitué d'incessants mouvements spatio-temporels : le lecteur suit la vie de Julie par analepses dischroniques, des années 30 aux années 50, et par déplacements en et hors l'enceinte du lieu. Julie est violée par son père, sorcier, lors d'un rite initiatique qui se déroule dans une église. La jeune fille s'enfuit en compagnie de son frère, Joseph, et devient par la suite Sœur Julie de la Trinité au sein d'un couvent. Des stigmates apparaissent et disparaissent mystérieusement de son corps, ce qui entraîne la méfiance des autres religieuses. La jeune fille oscille entre le Bien et le Mal. Après un exorcisme, elle se révèle être enceinte de son frère. La mère supérieure finira par tuer le nouveau. Julie fuit le couvent, et retrouve un « homme sinistre ». On trouve ici énormément de thèmes mystiques et mythiques en rapport avec le genre : le mythe de l'androgyné est manifeste avec les personnages de Julie et de Joseph, les rites « païens » où l'interdiction de l'inceste n'existe pas... L'auteure met surtout en scène des personnages duels : les sœurs chrétiennes se montrent capables de la pire des cruautés, et les sorcières sont avant tout humaines. Ainsi, le *Féminin* – et le *Masculin* – sont en tension tout au long du récit, ils sont mouvants.

HÉBERT, Anne, *Le Premier jardin*, Paris, Points, Seuil, 1988.

Anne Hébert met en scène Flora Fontanges, comédienne âgée vivant en France, qui retourne au Canada pour y donner une représentation théâtrale de *Oh les beaux jours* de Samuel Beckett. Arrivée à Québec, elle revit son passé : elle avait fui sa mère et avait trouvé refuge dans un hospice. Après l'incendie de celui-ci, elle sera recueillie par un couple aisé. En parallèle, elle attend sa propre fille, qui l'a fui à son tour. Dans le but de la retrouver, elle se rapproche de son futur gendre, Raphaël, et essaie de comprendre avec lui le comportement de sa fille. Au retour de cette dernière, Flora aura fait de Raphaël l'homme idéal pour elle, car elle aura intégré sa propre histoire : l'héroïne cherche à se construire une généalogie féminine : à travers sa profession de comédienne, elle se plonge dans l'univers de personnages mythiques ou historiques, tels que Phèdre, Ophélie, Jeanne d'Arc... sa quête d'identité l'amène à tenter de recréer La première Femme, Eve. Mais ce sera au travers du lien mère-fille qu'elle finira par se trouver.

RIVAZ, Alice, *Le Creux de la vague*, Vevey, Aire, Aire bleue, 1967.

Prix des écrivains genevois.

Ce recueil fait suite à *Comme le sable* écrit vingt ans plus tôt.

Cette œuvre a été qualifiée de « roman de la maturité »²⁰ par la critique. L'auteure y traite aussi de l'actualité politique et sociale de la Suisse, qui connaissait alors une montée de l'antisémitisme. Au travers de ce biais, elle dépeint le monde intérieur et les interrogations d'Hélène Blum sur un monde en plein bouleversement, et sur l'amour.

L'histoire se déroule en 1933, ce qui permet à l'auteure une vision critique sur cette période : les institutions sont pointées du doigt avec ironie. La place des femmes dans la société est aussi abordée : ce sont les plus âgées qui sont le plus enclines à défendre la paix. Alice Rivaz y souligne le fossé qui sépare les générations et les sexes, rendant presque impossible l'unité au sein du pays.

RIVAZ, Alice, *Jette ton pain*, Vevey, Aire, Aire bleue, 1979.

À travers deux entrées d'un journal intime, correspondant à deux nuits d'insomnie distantes d'une année, Alice Rivaz narre la vie de Christine Grave, qui se déplore que « rien d'important, ni d'intéressant ne lui est arrivé qui vaille la peine d'être exprimé ».

Née à Lausanne, la jeune femme a montré très tôt des dons indéniables pour la musique et l'écriture, mais l'éducation reçue la poussera à renoncer à ces « arts d'agrément ». Installée à Genève, elle vivra trois grandes histoires d'amour, qui se solderont toutes par un échec. Par la suite, elle accueillera sa mère, mourante, et l'accompagnera jusqu'à sa mort ; date à laquelle elle parvient à se libérer des injonctions sociales et par se réaliser grâce à l'écriture.

Le récit ne procède d'aucune linéarité, le lecteur est entraîné dans le long monologue intérieur qui explore la vie de Christine sans construction chronologique. La spécificité de cette œuvre tient notamment du fait qu'elle se voit traversée par des voix autres, qui viennent compléter la narration, tantôt la critiquant, la rectifiant, tantôt expliquant le point de vue de la Madame Grave-mère.

²⁰ Françoise Fornerod, *Une Étude sur Alice Rivaz* [en ligne], 1999, disponible sur <http://pagesperso-orange.fr/michel-marie.pacaud/Notice%20longue.htm> (page consultée le 14 août 2009).

ROY, Gabrielle, *La Montagne secrète*, Montréal, Boréal, Compact, 1961.

Pierre Cardorai, un peintre, s'exile dans le Grand Nord pour y trouver le sens de choses. Il y rencontre Gédéon, un vieux chercheur d'or, et Nina, une jeune serveuse. Il va faire le portrait de toutes les personnes rencontrées. Il arrive chez les esquimaux, où il est déjà connu sous le nom de « l'homme-au-crayon-magique ». Il se dirige toujours vers la montagne qui symbolise l'absolue beauté ; mais au moment où il l'atteint, elle disparaît dans une tempête. Il sera sauvé par un père missionnaire, qui lui obtiendra son retour vers Paris. Il ne parviendra à vivre dans cette ville. Un soir, il a l'intuition de la peinture parfaite, qui permettra de rendre la vision qu'il avait eue de la montagne. Au moment de commencer à peindre, il est pris d'une défaillance cardiaque et meurt.

ROY, Gabrielle, *La petite poule d'eau*, Montréal, Boréal, Compact, 1950.

Cette œuvre est constituée de trois chapitres, d'inégales longueurs : « Les vacances de Luzina », « L'École de la petite poule d'eau » et « Les Capucins de Toutes-Aides ».

Luzina, une jeune mère, vit avec ses enfants sur l'île de La petite poule d'eau. Chaque année, elle s'accorde un voyage en laissant les enfants à la garde d'un nouvel arrivant dans ce « havre de paix ». Très éloignée de toute civilisation, la petite communauté n'a aucun accès à l'instruction. Luzina va se battre pour obtenir du gouvernement l'ouverture d'une école de campagne... ce qu'elle obtiendra. Différents professeurs s'y succéderont, amenant chacun leurs expériences personnelles. Elle rencontrera par la suite le père Joseph-Marie, missionnaire ayant passé sa vie à prêcher le christianisme dans les contrées les plus reculées du Canada.

YOURCENAR, Marguerite, *L'œuvre au noir*, Paris, Gallimard, Folio, 1968.

Prix Fémina en 1968.

L'auteure y dépeint la vie de Zénon, alchimiste, qui finira par être emprisonné. Zénon, fils de bonne famille, était destiné aux ordres après des études de théologie. Mais il fera le choix du doute, et tentera l'alchimie. Il sera pourchassé par l'Inquisition, malgré toutes les précautions qu'il prendra pour se maintenir dans la clandestinité. Après avoir été arrêté, il sera jugé pour hérésie, mais il parviendra à échapper à ses juges en se suicidant.

Cette œuvre me paraît particulièrement intéressante du point de vue de l'écriture. Yourcenar, au travers de Zénon, semble rechercher une création qui soit exempte de toute convention ou de tout ordre établi.

YOURCENAR, Marguerite, *Le Labyrinthe du monde*, Paris, Gallimard, Folio, 1968.

Cette trilogie constituée de *Souvenirs pieux*, *Archives du Nord* et *Quoi ? L'éternité* relève d'un projet autobiographique initiée par Marguerite Yourcenar dès 1968, dont le dernier *opus* restera inachevé.

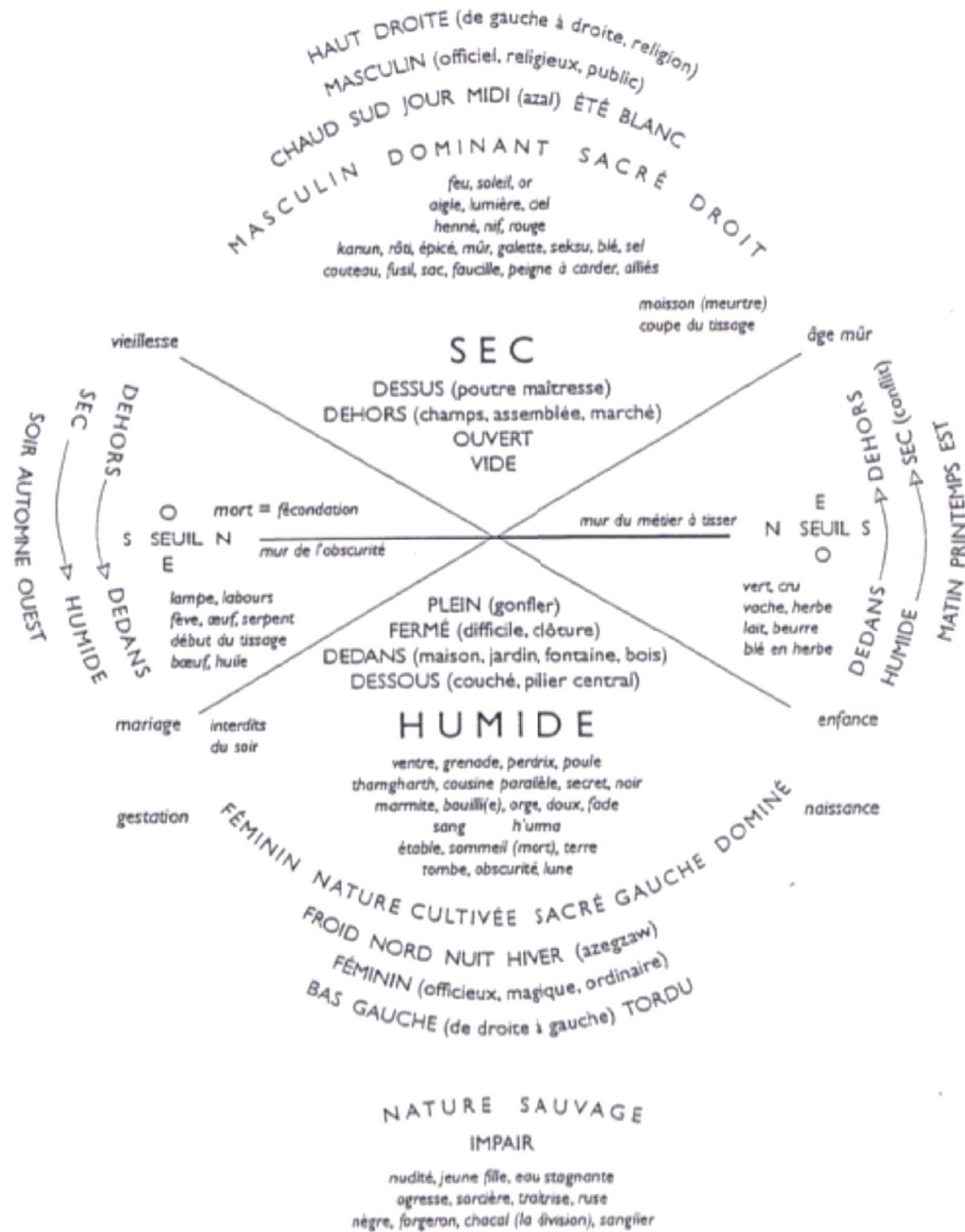
Souvenirs pieux s'attache à la branche maternelle de l'auteure, dont le titre renvoie vers le décès de sa mère, morte en couches. L'auteure laisse une large place à cet événement douloureux avant de s'attacher à reconstruire l'histoire familiale de Fernande (sa mère), évoquant son oncle Octave, l'aristocratie dont elle est issue, puis de retourner vers l'histoire de sa mère dont elle narre l'enfance et la rencontre avec Marcel de Crayencour, le père de Marguerite Yourcenar.

Dans le deuxième volet, l'auteure poursuit l'histoire familiale amorcée en traitant de la branche paternelle, néanmoins elle y use d'un autre procédé narratif, débutant son récit par « La nuit des temps » qui explique les origines géologiques du Nord de la France, dont la famille est originaire, pour en arriver à la vie de Marcel. La deuxième partie de l'œuvre s'attache au jeune Michel-Charles, son grand-père, et à son mariage raté. C'est dans la troisième partie que le lecteur découvrira la vie de Marcel, de son service militaire à la naissance de la jeune Marguerite.

Enfin, l'œuvre *Quoi ? L'éternité* fait suite à *Archives du Nord* dont elle reprend la chronologie. Le récit s'ouvre sur le veuvage de Marcel et la présence de sa sœur Marie venue l'épauler. Marguerite Yourcenar consacrera quatre chapitres à Jeanne, une amie de Fernande et probablement la maîtresse de longue date de son père, qui sera pour la fillette une véritable mère. L'auteure y décrit ses premiers souvenirs d'enfance et poursuit son récit jusqu'à l'entrée de l'Europe dans la Première Guerre mondiale.

Annexe B – Schéma synoptique

Schéma synoptique des oppositions pertinentes



On peut lire ce schéma en s'attachant soit aux oppositions verticales (sec / humide, haut / bas, droite / gauche, masculin / féminin, etc.), soit aux processus (e.g. ceux du cycle de la vie : mariage, gestation, naissance, etc., ou ceux de l'année agraire) et aux mouvements (ouvrir / fermer, entrer / sortir, etc.)¹.

¹ Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, op. cit., 1998, p. 94.

Bibliographie

Corpus de référence

Corpus primaire

- BILLE, Corinna S., *Deux passions*, récits, Paris, Gallimard, 1979.
-----, *La Demoiselle sauvage*, Paris, Gallimard, 1974.
BOURAOUI, Nina, *La Voyeuse interdite*, Paris, Gallimard, « Folio », 1991.
-----, *Mes Mauvaises pensées*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005.
DJEBAR, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Livre de Poche, 1995.
-----, *Oran, langue morte*, Paris, Actes Sud, 1997.
HARPMAN, Jacqueline, *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, Paris, Livre de Poche, 1995.
-----, *Orlanda*, Paris, Livre de Poche, 1996.
HEBERT, Anne, *Le Premier jardin*, Paris, Seuil, « Points », 1988.
-----, *Les Enfants du Sabbat*, Paris, Seuil, Points, 1975.
RIVAZ, Alice, *Jette ton pain*, Vevey, Aire, « L'Aire bleue », 1979.
-----, *Le Creux de la vague*, Vevey, Aire, « L'Aire bleue », 1967.
ROY, Gabrielle, *La Montagne secrète*, Montréal, Boréal, Compact, 1961.
-----, *La Petite poule d'eau*, Montréal, Boréal, Compact, 1950.
YOURCENAR, Marguerite, *Archives du Nord*, Paris, Gallimard, Soleil, 1977.*
-----, *Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991.
-----, *Quoi ? L'éternité*, Paris, Gallimard, Soleil, 1988.*
-----, *L'Œuvre au noir*, Paris, Gallimard, « Folio », 1968.
-----, *Souvenirs pieux*, Paris, Gallimard, Soleil, 1974.*

* Titres réunis sous le titre *Le Labyrinthe du monde*.

Corpus secondaire

- BILLE, Corinna, entretien accordé à la *Tribune de Genève*, 26 octobre 1979.
-----, Corinna, *Le Vrai conte de ma vie*, Lausanne, Empreintes, 1992.
BOURAOUI, Nina, « Écrire, c'est retrouver ses fantômes », in *L'Express*, interview de Dominique Simonnet, 31 mai 2004.
-----, *Garçon Manqué*, Paris, Stock, 2003.
-----, *Le Jour du séisme*, Paris, Stock, 1999.
-----, *Poing mort*, Paris, Gallimard, 1992.
DJEBAR, Assia, *Ces Voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, Paris, Albin Michel, 1999.
-----, *Discours de réception à l'Académie française* [en ligne], Paris, Palais de l'Institut, 2006, disponible sur : http://www.academie-francaise.fr/immortels/discours_reception/yourcenar.html

- , *Femmes d'Alger dans leurs appartements*, Paris, Livre de poche, Littérature et documents, 1980.
- , « Gestes acquis, Gestes conquis », in *Présence de femme*, Alger, Hiwar, 1986.
- , « Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité », in Ernstpeter RUHE (dir.), *Assia Djebar*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2001.
- , *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995.
- HÉBERT, Anne, *Est-ce que je te dérange ?*, Paris, Seuil, « Points », 1998.
- , *Kamouraska*, Paris, Seuil, « Points », 1997.
- HARPMAN, Jacqueline, « Mes romans parlent des vies que je n'ai pas eues » in *Psychologie Magazine Belgique*, 2 février 2011, interview accordée à Isabelle Blandiaux.
- MOKEDDEM, Malika, *N'Zid*, Paris, Seuil, « Points », 1991.
- RIVAZ Alice, *Ce Nom qui n'est pas le mien*, Vevey, L'Aire, « L'Aire bleue », 1998 [EO 1980].
- , *Comptez vos jours*, Vevey, L'Aire, « L'Aire bleue », 2000 [EO 1966].
- , « Écriture féminine et écriture masculine », in *Ce Nom qui n'est pas le mien*, Vevey, Bertil Galland, 1980.
- , *L'Alphabet du matin*, Vevey, L'Aire, « L'Aire bleue », 1983.
- , *La Paix des ruches*, Montreux, L'âge d'homme, 1984 [EO 1947].
- , *Traces de vie : Carnets 1939-1982*, Vevey, Bertil Galland, « L'Aire bleue », 1983.
- ROY, Gabrielle, *Rue Deschamps*, Montréal, Beauchemin, 1971.
- YOURCENAR, Marguerite, *Alexis ou le traité du vain combat*, Paris, Gallimard, « Poche », 1978 [EO 1929].
- , *Discours de réception à l'Académie française* [en ligne], Paris, Palais de l'institut, 1981, disponible sur : http://www.academie-francaise.fr/immortels/discours_reception/yourcenar.html.
- , « En guise d'avant-propos » in *Présentation Critique d'Hortense Flexner*, Paris, Gallimard, Hors-série, 1969.
- , *Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade, n° 378, 1991.
- , *Les Yeux ouverts : Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Centurion, Le Livre de poche, 1980.

Corpus critique

** indique des entrées multiples

Ouvrages généraux de référence

Sur la littérature

- ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique* [trad. De M. Jimenez], Paris, Klincksieck, 1974.
- ARNT, Hérès, *Espaces littéraires, espaces vécus* [en ligne], 2007, disponible sur : <http://www.cairn.info/revue-societes-2001-4-page-53.htm> (page consultée le 16 mai 2008).
- BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, Paris, José Corti, 1943.
- , *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942.

- , *Poétique de la rêverie*, op. cit., 2005 [EO 1962].
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* [traduction d'Andrée Robel], Paris, Gallimard.
- , *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970 [EO 1963].
- , *Le marxisme ou la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Minuit, 1977.
- , *Marxisme et philosophie du langage*, Paris, Minuit, 1977 [EO 1929].
- BARTHES, Roland, « Analyse textuelle d'un conte d'E.A. Poe », in *Sémiotique narrative et textuelle* (coll.), Paris, Éditions Larousse, 1974.
- , « Écrivains et écrivains », in *Essais critiques*, Paris, Gallimard, 1960.
- , « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, « Points », 1981 [EO 1966].
- , « L'Écriture et le silence », in *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, « Points », 1972.
- , *Le Bruissement de la langue*, in *Essais critiques*, IV, Paris, Seuil, 1986.
- , *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, Seuil, « Cahiers du cinéma », 1980.
- , *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, Essais, 1972 [E.O. 1953].
- BATAILLE, Georges, « Articles 1.1944-1949 », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles, *De l'Essence du rire*, Paris, Sillage, 2008 [EO 1855].
- BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- BONN, Anne-Marie, *La rêverie terrestre et l'espace de la modernité*, Paris, Klincksieck, 1976.
- BONNEFOY, Claude, CARTANO, Tony, OSTER, Daniel (dirs.), *Dictionnaire de littérature française contemporaine*, Paris, Ed. Universitaires, 1977.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- COULOMBE, Maxime, « Le secours de la fiction », in *Jeux et Enjeux*, Strasbourg, Université de Strasbourg, *Revue des Sciences Sociales*, n° 45, 2011.
- ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, « Points », 1974 [EO 1962].
- GEFEN, Alexandre, « La fiction, définition(s) » [en ligne] in *Fabula*, Atelier de théorie littéraire, disponible sur : http://www.fabula.org/atelier.php?La_fiction%2C_d%26acute%3Bfinition%28s%29 (page consultée le 3 mars 2012).
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, Poétique, 1972.
- , *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- JOUE Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
- LÉAUTAUD, Paul, *Journal littéraire*, 27 oct. 1906, Paris, Mercure de France, 1954.
- LE GUERN, Michel, « Parabole, allégorie et métaphore », in DELORME Jean, *Parole-Figure- Parabole : recherches autour du discours parabolique*, sous la direction de, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- MICHAUD, Ginette, *Études françaises. Bakhtine lecteur de Bakhtine*, n° 20, 1984.
- ROUSSET, Jean, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1964.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, « Tell », 1943.
- , *Huis-Clos*, Paris, Gallimard, 1943.
- SOLLERS, Philippe, *Carnets de nuit*, Paris, Gallimard, Folio, 2006.
- TODOROV, Tzvetan, *Critique de la critique : Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, « Poétique », 1984.
- , *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
- , *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

ZERRAFA, Michel, *Le Personnage de roman* [en ligne], disponible sur www.encyclopaedia-universalis.com (page consultée le 19 octobre 2007).

Sur l'anthropologie, la philosophie, la psychanalyse et la sociologie

ARISTOTE, *De la génération des animaux*, IV, 1.

-----, *Éthique à Nicomaque*, VII-10.

BASTIDE, Roger, *Sociologie et psychanalyse*, Paris, PUF, 1995.

BECKER, Howard, BRIAND, Jean-Pierre, *Outsiders : Études de sociologie de la déviance* [trad. de Jean-Michel Chapoulie], Paris, Métailié, Observations, 1991 [EO 1985].

BEDOUIN, Jean-Louis, *Les Masques*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », n° 905, 1961.

BERGSON, Henri, *Essais sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, Bibliothèque de Philosophie contemporaine, 1970 [EO 1888,].

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées* [*The Uses of Enchantment*, trad. de Théo Carlier], Paris, Hachettes Littérature, « Pluriel », 1998 [E.O. 1976].

BONTE, Pierre, IZARD, Michel, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.

BOURDIEU, Pierre, « Mais qui a créé les créateurs ? », in PELLETIER, Jacques (dir.), *Littérature et société. Anthologie préparée par Jacques Pelletier*, Montréal, VLB éditeur, « Essais critiques », 1994.

-----, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1998 [EO 1992].

CECCATY, René de, « La Scène, la vibration, la peur », in FOREST, Philippe (dir.), *Je & Moi*, Paris, La Nouvelle Revue Française, n° 598, 2011.

CLÉMENT, Catherine, DUMÉRY, Henry, « Moi » [en ligne] in *Encyclopaedia Universalis*, disponible sur <http://www.universalis-edu.com.scd-proxy.uha.fr:2048/fileadmin/pdf/M121071.pdf> (page consultée le 26 janvier 2012).

CHION, Michel, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma Livres, « Essais », 1982.

CISLARU, Georgeta, « Le pseudonyme, nom ou discours ? », in *Les Carnets du Cediscor* n° 11, 2004, disponible en ligne sur <http://cediscor.revues.org/746> (page consultée le 22 février 2012).

COHN, Daniel, TRÉMOLIÈRES, François, « Imitation, esthétique », in *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], disponible sur <http://www.universalis-edu.com.scd-proxy.uha.fr:2048/index.php?id=...> (page consultée le 10 mai 2010).

COLIN, Pierre, *Poétique de l'hérésie* [en ligne], disponible sur http://pagesperso-orange.fr/atelier-ecriture-thotm-pierre.colin/textes/poetique_heresie.htm (page consultée le 25 mai 2008).

DELEGUE, Serge, « La névrose hystérique », in *Aph-métaphore*, avril 2003, disponible sur <http://www.aph-metaphore.com.fr/infirmier/hysterie.html> (page consultée le 20 juin 2007).

DELEUZE, Gilles, *La Logique de Sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.

-----, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

DUHAMEL, Georges, *Inventaire de l'abîme*, V.

DURKHEIM, Émile, *Le Suicide*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002 [E.O. 1897].

FLEISHER, Alain, *La Femme qui avait deux bouches*, Paris, Seuil, 1999.

- FULCANELLI, « Chapitre I : Le Mystère des Cathédrales » in *Le Mystère des Cathédrales et l'interprétation ésotérique des symboles hermétiques du grand œuvre* [en ligne], Paris, Fayard, 1925, disponible sur <http://www.psychanalyse-paris.com/Le-Mystere-des-Cathedrales.html> (page consultée le 1er février 2012).
- GENÈVE, Max (GENG, Jean-Marie), *La prise de Genève ; du bon usage de la pseudonymie*, Strasbourg, Bueb & Remaux, 1980.
- GULFI, Julien, ROUILLON, Frédéric, *Manuel de psychiatrie*, Issy-les-Moulineaux, Elsevier Masson, 2007.
- GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris, Mouton, 1973.
- HUME, David, *Traité de la nature humaine*, I, IV, section 2 et 6, 1739.
- JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1997.
- JUNG, Carl Gustav, « De la structure et de la dynamique de la psyché », in *Collected Works of C. G. Jung*, vol. 8. 2^{ème} édition, Princeton University Press, 1972 [EO 1928].
- , *Dialectique du Moi et de l'Inconscient*, Paris, Gallimard, « Folio », 1986 [E.O. 1912].
- , *L'Homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1964.
- , *Les Racines de la conscience* [trad. de Roland Cohen], Paris, Livre de poche, « Références », 1995 [EO 1954].
- LAFLAMME, Elsa, « Il faut déconstruire avant de construire » [en ligne], in *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, n° 209, 2006, disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/17626ac> (page consultée le 20 juillet 2012).
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, « Pocket », 1958.
- LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981 [E.O. 1967], s.v.
- LEVINAS, Emmanuel, *Éthique et infini*, Paris, Fayard, 1982.
- LORAUX, Nicole, *Les Expériences de Tirésias* [en ligne], disponible sur <http://www.cairn.info/revue-topique-2002-1-page-119.htm> (page consultée le 14 mai 2008).
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'invisible, suivi de notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964.
- MINAZZOLLI Agnès, « Image » in *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], disponible sur <http://www.universalis-edu.com.scd-proxy.uha.fr:2048/index.php?id=> (page consultée le 15 février 2011).
- MONTESQUIEU, Montesquieu, *De l'Esprit des lois*, éd. Pourrat, tome 1, Livre XI, Chapitre iii - Ce que c'est que la liberté, 1831 [E.O. 1748].
- MORIN, Edgar, *La Méthode 2 : la vie de la vie*, Paris, Seuil, 1980.
- NANCY, Jean-Luc, *58 indices sur le corps et l'extension de l'âme*, Québec, Spirale, « Nouveaux essais », Nota bene, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich, « Chapitre V, Nous qui sommes sans crainte », in *Le Gai savoir*, tome II, Paris, Bouquins, § 343, EO 1882.
- , *La Naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique* [*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*], Paris, Gallimard, « Folio », 1989 [EO 1872].
- PIERSSENS, Michel, *Savoirs à l'œuvre : Essais d'épistémocritiques*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.
- POIRIER, Jacques, « Perdre le fil : Labyrinthes de la littérature française moderne » in *Almatea, Revista de mitocritica*, vol. 1, 2009.
- PUYUELO, Rémy, *Héros de l'enfance, figure de la survie*, Paris, E.S.F., « La Vie de l'enfant », 1998.
- PYTHAGORE, vers 580-500 av. J.-C. *Acousmates*.
- QUINET, Antonio, *Le Trou du regard* [en ligne], disponible sur http://lacanian.memory.online.fr/AQuinet_Troureg.htm#_ftn1 (pages consultées le 24 mai 2008)

- RICCEUR, Paul, *De l'interprétation, essai sur Freud*, Paris, Seuil, 1965.
- , « L'étrangeté de l'étranger », in *Le Nouvel Observateur*, *Les Grandes questions de la philosophie*, hors-série n° 32, 1998.
- , *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*, Paris, Seuil, 1994.
- , *Philosophie de la volonté*, Paris, Aubier-Montaigne, 1960.
- , *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- ROBERT, Philippe, « Sociologie de la déviance » in *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], disponible sur <http://www.universalis-edu.com.scd-proxy.uha.fr:2048/index.php?id=2> (page consultée le 21 septembre 2011).
- SAINT AUGUSTIN, 354-430. « Sermon 322 ».
- SAUCIN, Joël, *Les Archétypes psychosociaux : De la sémiologie à l'herméneutique. Interprétation symbolique par la méthode d'amplification de Carl Gustav Jung de quelques récits médiatiques*, Bruxelles, Institut des Hautes Études des Communications Sociales, 2000.
- THIBAUDIER, Viviane, « Jung et l'image », in *Imaginaire & Inconscient*, n° 5, 2002.
- TAINE, Hyppolite, BERTIER DE SAUVIGNY, Guillaume de, *Philosophie de l'art*, Genève, Slatkine, « Ressources », n° 102, 1980 [E.O. 1909].
- WUNENBERGER, Jean-Jacques, « Les Imaginaires du possible : procédures et limites de créativité », in *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Séminaire organisé à L'Université de Haute-Alsace le 11 février 2012.
- La Bible de Jérusalem* [trad. sous la direction de L'École biblique de Jérusalem], Paris, Cerf, Desclée de Brouwer, 1 Co. 3, 6.
- « Le pseudonyme », in *Le Portail du livre* [en ligne], disponible sur <http://portaildulivre.com/pseudo.htm> (page consultée le 22 février 2012).

Sur la linguistique énonciative

- ADERT, Laurent, *Les Mots des autres*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, Tel, 1975.
- DUCROT, Oswald, *Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation, Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.
- DUCROT, Oswald, SCHAEFFER, Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995 [E.O. 1972].
- HÉBERT, Louis, GUILLEMETTE, Lucie, (dirs.), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Québec, Presse de l'Université de Laval, 2009.
- HOUSTON, Nancy, « Les pièges de la gémellité : Sartre / Beauvoir et Plath / Hughes » [en ligne], in *Liberté*, vol. 29, n° 4, 1987, disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/31156ac> (pages consultées le 20 novembre 2011).
- JENNY, Laurent, *Dialogisme et polyphonie, Méthodes et problèmes*, [en ligne], Université de Genève, Département de français moderne, 2003, disponible sur : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme> (Page consultée le 15 janvier 2012)
- MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1990.
- , *L'Énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1994.
- MARQUER, Bertrand, « La notion de discours » [en ligne], in *F@rum, Pharotheca, Analyse textuelle*, Università di Genova, disponible sur : <http://www.farum.unige.it/>

- francesistica/pharothèque/analyse.textuelle/Fiche%201%20%20la%20notion%20de%20discours.htm (page consultée le 21 avril 2012).
- MARTINEAU, Yzabelle, *Le Faux littéraire, plagiat littéraire, intertextualité et dialogisme*, Québec, Nota bene, 2002.
- MOESCHLER, Jacques, REBOUL, Anne (dir.), *Polyphonie et énonciation, Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil, 1994.
- REBOUL, Anne, « Pourquoi l'analyse du discours a-t-elle besoin d'une théorie de l'esprit ? », in BERTHOUD, Anne-Claude, MONDADA, Lorenza (dirs.), *Modèles du discours en confrontation*, Berne, Peter Lang, 2000.
- RIFFATERRE, Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.
- ROULET, Eddy (dir.), *Structures hiérarchiques et polyphoniques du discours, L'Articulation du français contemporain*, Bern, Peter Lang, 1987.
- VION, Robert, « Modalisation, dialogisme et polyphonie », in PERRI Laurent (éd.), *Le sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Metz, Publications de l'Université de Metz, coll. « Recherches linguistiques », 2005.
- , « Reprise et modes d'implication énonciative », in *La linguistique*, vol. 42, 2006.
- TODOROV, Tzvetan, *Le Principe dialogique suivi de Écrits / du cercle de Bakhtine* [trad. de Georges Philippenko], Paris, Seuil, « Poétique », 1981.
- , *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

Sur l'autobiographie

- BRAUD, Michel, « Le Dédoublé dans le journal intime après la Seconde Guerre mondiale : L'Exemple du *Journal I* de Charles Juliet », in PÉROUSE, Gabriel (dir.), *Doubles et dédoublements en littérature*, Université de Saint Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1995.
- , « L'intime du journal : présence et altérité à soi », in MONTANDON, Alain (dir.), *De Soi à soi. L'écriture comme autohospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.
- CIXOUS, Hélène, « Le moi est un peuple », in *Magazine littéraire*, numéro spécial sur « Les écritures du moi. De l'autobiographie à l'autofiction », n° 409, 2002.
- DOUBROVSKY, Serge, *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives critiques », 1992.
- DERRIDA, Jacques, « L'animal que donc je suis », in MALLET, Marie-Louise (dir.), *L'Animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*, Paris, Galilée, 1999.
- GASPARINI, Philippe, *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.
- GÜSDORF, Georges, *Les Écritures du moi : lignes de vie I*, Paris, Odile Jacob, 1990.
- HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Collin, 2003,
- JEANELLE, Jean-Louis, « D'une gêne persistante à l'égard de l'autofiction » in FOREST, Philippe (dir.), *Je & Moi*, Paris, La Nouvelle Revue française, n° 598, 2011.
- LECARME, Jacques, « L'autofiction : un mauvais genre ? », in DOUBROVSKY, Serge, LECARME, Jacques, LEJEUNE, Philippe (dirs.), *Autofictions & Cie*, Paris, Université Paris X, 1993.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- , *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.
- , « Nouveau Roman et retour à l'autobiographie », in CONTAT, Michel (dir.), *L'Auteur et le manuscrit*, Paris, PUF, « Perspectives Critiques », 1991.

- LIONNET, Françoise, *Autobiographical Voices : Race, Gender, Self-Portraiture*, Ithaca, Cornell University Press, 1989.
- MACE, Marielle (dir.), *Le Genre littéraire*, Paris, Flammarion, GF, « Corpus », 2004.
- PÉROUSE, Gabriel-A., *Doubles et dédoublement en littérature*, Saint-Étienne, Université de Saint-Etienne, 1995.
- PIERRAT, Emmanuel, *Autofiction et autocensure : instrument d'autocensure* [En ligne], Art Press, 2003, disponible sur : <http://www.autofiction.org/index.php?post/2008/10/31/Autofiction-et-autocensure2> (Page consultée le 21 juillet 2011).
- SPERTI, Valeria, « Le pacte autobiographique impossible » in RÉAL, Elena (dir.), *Marguerite Yourcenar : biographie, autobiographie*, Universitat de València, 1988.

Sur les mythes littéraires

- BALLESTRA-PUECH, Sylvie, « Arachné », in BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, éditions du Rocher, 2002.
- BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, Éditions du Rocher, 2002.
- (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988.
- CHELHOLD, Joseph, « Le Mythe chez les Arabes », in *L'Homme*, vol.2, n°1, 1962.
- DETIENNE, Marcel, *L'invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981.
- DUCLLOT-CLÉMENT, Nathalie, « Figures mythiques de femmes dédoublées – femmes absolues – chez Maryse Condé et Toni Morrison », in *Loxias* 3, 2010, disponible sur : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6086> (Page consultée le 20 juin 2011).
- DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Dunod, 1992.
- , *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 11^{ème} édition, Dunod, 1992 [EO 1969].
- ELIADE, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969.
- KUNZ-WESTERHOFF, Dominique (dir.), *Mnémosynes. La réinvention des mythes chez les femmes écrivains*, Genève, Georg éditeur, 2008.
- LASCAULT, Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 1973.
- LEDUC, Claudine, *Ève et Pandora. La création de la première femme*, thèse de Doctorat sous la direction de J.-C. Schmitt, Paris, Gallimard, « Le temps des images », 2001.
- MONNEYRON, Frédéric, *L'Androgyne décadent : Mythe, figure, fantasmes*, Grenoble, ELLUG, 1996.
- PINKOLA ESTÉS, Clarissa, *Femmes qui courent avec les loups. Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage*, Paris, Grasset, 1996 [EO 1992].
- PLATON, *Le Banquet* [trad. de Luc Brisson], Paris, Garnier Flammarion, Philosophie, 1999 [380 avt J.-C.].
- PONNAU, Gwendhaël, « Galath[h]ée » in BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, éditions du Rocher, 2002.
- VERGOTE Antoine, « Religion – Religion et Psychanalyse », in *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], disponible sur <http://www.universalis-edu.com.scd-proxy.uha.fr:2048/fileadmin/pdf/P152501.pdf> (page consultée le 26 janvier 2012).

Sur le postmodernisme

- GUIBET LAFAYE, Caroline, *Esthétique de la modernité*, Centre Normes, Sociétés, Philosophies, disponible sur : <http://nosophi.univ-paris1.fr>.
- GONTARD, Marc, « Le Postmodernisme en France : définition, critères, périodisation », in TOURET, Michèle, DUGAST-PORTES, Francine (dirs.), *Le Temps des Lettres, Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20^{ème} siècle ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2001.
- RUFFEL, Lionel, « Le début, la fin, le dénouement : comment nommer le postmoderne ? (France-États-Unis) » in *Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma*, 2007, disponible sur <http://www.fabula.org/colloques/document775.php> (page consultée le 17 décembre 2011).

Sur les auteures algériennes de langue française

- AZZOUZ, Esma Lamia, *Écritures féminines algériennes de langue française (1980-1997) : Mémoire, voix resurgies, narrations spécifiques*, thèse de Doctorat sous la direction d'Arlette Chemain, Université de Nice-Sophia Antipolis, Faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines, 1998.
- BIVONA, Rosalia, *Nourriture et écriture dans la littérature maghrébine contemporaine : Étude de douze auteurs* [en ligne], thèse de Doctorat sous la direction de Christiane Chaulet-Achour, Université de Cergy-Pontoise, 2006, disponible sur biblioweb.u-cergy.fr/theses/06CERG0286.pdf (page consultée le 10 février 2012).
- BONN, Charles, KHADDA, Naget, MDARHRI-ALAOUI, Abdallah (dirs.), *La Littérature maghrébine de langue française*, Paris, EDICEF-AUPELF, 1996.
- BONN, Charles, *Le Roman algérien de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1985.
- BOUHDIBA, Abdelwahab, *La Sexualité en Islam*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975.
- BUENO ALONSO, Josefina, « Femme, identité, écriture dans les textes francophones du Maghreb », in *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Madrid, Universidad Complutense Madrid, n° 19, 2004.
- BURTSCHER-BECHTER, MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit (dir.), « Subversion du réel », in *Études littéraires maghrébines*, n° 16, Paris, L'Harmattan, 2001.
- CALLE-GRUBER Mireille, « Le Livre d'Algérie », in *Expressions maghrébines*, vol. 2, n° 2, 2003.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane (dir.), *Diwan d'inquiétude et d'espoir : La littérature féminine algérienne de langue française*, Alger, ENAG, 1991.
- , *Noûn : Algériennes dans l'écriture*, Biarritz, Atlantica, 1998.
- DATIN, Armelle, COLLOMBAT, Isabelle, « Assia Djébar : la réfugiée linguistique », in *Nuit blanche, le magazine du livre*, n° 92, 2003.
- GAFATİ, Hafid, CROUZIÈRES-IGENTHON, Armelle (dirs.), *Femmes et écriture de la transgression*, Paris, L'Harmattan, « Études transnationales, francophones et comparées », 2006.
- GAFATİ, Hafid, *Les Femmes dans le Roman algérien*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- GRANDGUILLAUME, Gilbert, « Langue, Identité et Culture Nationale au Maghreb », in *Peuples méditerranéens*, n° 9, oct-déc. 1979.
- ILLARIA, Bruno, *Du berceau méditerranéen à l'esthétique de l'hybridation: le cas d'Amina Saïd et de Chams Nadir* [en ligne], thèse de Doctorat sous la direction de Abdelmajid El Houssi et de Charles Bonn, 2008, disponible sur : amsdottorato.cib.unibo.it/941/1/

- Tesi_Bruno_Ilaria.pdf (page consultée le 15 février 2011).
- KHADDA, Naget (dir.), « Écrivains maghrébins et modernité textuelle », in *Études littéraires maghrébines*, n° 13, Paris, L'Harmattan, 1994.
- MISHRIKY, Salwa, *Sans voix ou sans moi*, thèse de Doctorat, Paris, Peter Lang Pub Inc., 2001.
- NAHLOVSKY, Anne-Marie, *La Femme au livre. Les écrivaines algériennes de langue française*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2010.
- ZEKRI Khalid, *Étude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et dans celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, thèse de Doctorat, Paris 13, 1998.

Sur Nina Bouraoui

- BENMAHAMED, Ahmed, *L'Écriture de Nina Bouraoui : Éléments d'analyse à travers l'étude de cinq romans*, Mémoire de maîtrise sous la direction de Colette Valat, 2000.
Disponible sur : <http://www.limag.refer.org/Theses/BenmahamedMaitriseBouraoui.pdf> (page consultée le 5 janvier 2012).
- BESCHEA-FACHE, Caroline, « The Métis Body : Double-Mirror », in MCFADDEN, Cybelle H., TEIXIDOR, Sandrine F. (dirs.), *Francophone Women, Between Visibility and Invisibility*, New York, Peter Lang, 2010.
- BIVONA, Rosalia, « La voyeuse interdite de Nina Bouraoui : un roman symptomatique de la littérature algérienne d'expression française », in FROEHLICH, Juliette (dir.), *Point de rencontre. Le Roman*, Oslo, Actes du Colloque d'Oslo 7-10 septembre 1994, 1995.
- , « Nina Bouraoui, un auteur greffé entre l'Algérie et la France », in *Y a-t-il un dialogue interculturel dans les pays francophones ?*, Actes du colloque International de l'AEFECO, 18-23 avril 1995, Tome II, Vienne, Cahiers Francophones d'Europe Centre-Orientale, 1995.
- , « Nina Bouraoui : une écriture migrante en quête de lieu », in BONN, Charles, *Littératures des immigrations 2 : Exils croisés*, Paris, L'Harmattan, « Études littéraires maghrébines », 1995.
- CHATTI, Mounira, « D'elle à je : trajectoire poétique et identitaire dans l'œuvre de Nina Bouraoui », in GAFAT, Hafid, CROUZIÈRES-IGENTHON, Armelle (dirs.), *Femmes et écriture de la transgression*, Paris, L'Harmattan, « Études transnationales, francophones et comparées », 2006.
- GEISER, Myriam, « Nina Bouraoui : "L'écriture, c'est mon vrai pays [...]" À la recherche d'une voix entre le silence du souvenir et la rage des mots », in MATHIS-MOSER, Ursula, MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit (dirs.), *La littérature « française » contemporaine. Contact de cultures et créativité*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, « édition lendemains », 2007.
- HORNUNG Alfred, RUHE Ernstpeter, *Postcolonialisme & Autobiographie*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi B.V., 1998.
- HORVATH, Christina, « Entre dualité et multiplicité : le tiers espace dans Garçon manqué de Nina Bouraoui », in BONN, Charles (dir.), *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, Actes du colloque « Paroles déplacées » de mars 2003, Université Lyon 2 / ENS Lyon, Paris, L'Harmattan, 2004.
- HUSUNG, Kirsten, *L'Écriture comme seul pays. Construction et subversion des discours identitaires : hybridité et genre chez Assia Djébar et Nina Bouraoui*, thèse de Doctorat sous la direction de Christina Angelfors, Université de Linné, Linnaeus University

Press, n° 80, 2012. **

- MAYER, Amaëlle, *Identité littéraire et culturelle : L'Interculturalité dans L'Age blessé et Le jour du séisme de Nina Bouraoui*, Mémoire de maîtrise, Lyon II, 2000.
- MONTESSERAT SERRANO, Mañes, « Nina Bouraoui, ou le regard libérateur d'une littérature migrante », in *Francophonia*, n° 12, 2003.
- PARENT, Anne Martine, « La peau buvard de Nina Bouraoui » [en ligne], in *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 4, 2012, disponible sur <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx04.09/625#note4> (page consultée le 19 juillet 2012).
- SOLER, Ana, « La femme piégée : à propos de *La voyeuse interdite* de Nina Bouraoui » [en ligne], in *Peuples & Monde*, 2003, disponible sur : <http://www.peuplesmonde.com/spip.php?article13> (page consultée le 3 juillet 2012).
- SIMONNET, Dominique, « Nina Bouraoui : Écrire, c'est retrouver ses fantômes » [en ligne], in *L'Express*, publié le 31 mai 2004, disponible sur : http://www.lexpress.fr/culture/livre/ecrire-c-est-retrouver-ses-fantomes_819681.html (page consultée le 5 avril 2012).

Sur Assia Djébar

- ADPF Association pour la diffusion de la Pensée Française, *Dossier Assia Djébar* [en ligne], Paris, La Documentation française, 2006, disponible sur : storage.canalblog.com/85/42/475794/69187696.pdf (page consultée le 23 juillet 2012).
- AHNOUCH AGADIR, Fatima, « Beauté, féminité et images corporelles dans l'écriture de Assia Djébar » [en ligne], disponible sur www.ub.edu/cdona/Bellesa/AHNOUCH.pdf (page consultée le 18 juillet 2012).
- CALLE-GRUBER, Mireille, *Assia Djébar, ou la résistance de l'écriture*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001.
- , « Et la voix s'écri(e)ra. Assia Djébar ouïe cri architecte », in *Le renouveau de la parole identitaire*, Centre d'études littéraires françaises du XX^{ème} siècle, Cahiers 2, 1993.
- CHIKHI, Beida, « Assia Djébar », in BONN, Charles, KHADDA, Naget, MDARHRI-ALAOUI, Abdallah (dirs.), *La Littérature maghrébine de langue française*, Paris, EDICEF-AUPELF, 1996.
- , *Assia Djébar : Histoires et fantaisies*, Paris, Université de la Sorbonne, PUPS, 2007.
- , *Les romans d'Assia Djébar*, Alger, O.P.U. 1990.
- CLERC, Jeanne-Marie, « L'influence du cinéma sur l'écriture romanesque d'Assia Djébar », in *Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement)*, *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n° 2, 2006, disponible sur <http://www.fabula.org/lht/2/Clerc.html> (page consultée le 19 juillet 2012).
- DÉJEUX, Jean, *Assia Djébar, romancière algérienne, cinéaste arabe*, Sherbrooke (Québec), Naaman, 1984.
- GHARBI, Farah Aïcha, « Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djébar : une rencontre entre la peinture et l'écriture », in GAUVIN, Lise, OBERHUBER, Andrea (dirs.), *Études françaises : Réécrire au féminin : pratiques, modalités, enjeux*, Montréal, vol. 40, n° 1, 2004.
- HUSUNG Kirsten, *L'Écriture comme seul pays. Construction et subversion des discours identitaires : hybridité et genre chez Assia Djébar et Nina Bouraoui*, thèse de Doctorat sous la direction de Christina Angelfors, Université de Linné, Linnaeus University Press, n° 80, 2012. **

- REGAÏEG, Najiba, *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture : Étude de L'Amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'Assia Djébar* [en ligne], thèse de Doctorat sous la direction de Charles Bonn, 1995, disponible sur : www.limag.refer.org/Theses/Regaieg.pdf (page consultée le 26 mai 2012).
- RICHTER, Elke, *L'écriture du "je" hybride : Le Quatuor Algérien d'Assia Djébar*, thèse de Doctorat sous la direction de Naget Khadda et Elisabeth Arend, 2004.
- RINGROSE, Priscilla, *Assia Djébar. In Dialogue with Feminisms*, Amsterdam / New York, Rodopi, « Francopolyphonies », 2006.
- ROCCA, Anna, *Assia Djébar. Le corps invisible : voir sans être vue*, thèse de Doctorat, Paris, L'Harmattan, disponible sur : etd.lsu.edu/docs/available/etd-0522103-115259/.../Rocca_dis.pdf (pages consultées le 10 janvier 2012).
- , « Père-fille : écriture et interdit dans l'autobiographie d'Assia Djébar » [en ligne], in *Peuples & monde*, 2004, disponible sur <http://www.peuplesmonde.com/spip.php?article54> (page consultée le 21 juillet 2012).
- RUHE, Ernstpeter, « Les mots, l'amour, la mort. Les mythomorphoses d'Assia Djébar », in HORNUNG, Alfred, RUHE, Ernstpeter (dirs.), *Postcolonialisme & Autobiographie*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi B.V., 1998.
- « Assia Djébar aux étudiants de l'Université à Cologne », in *Cahier d'études maghrébines*, « Maghreb au féminin », n° 2, 1990.

Sur les auteures belges de langue française

Sur Jacqueline Harpman

- ANDRIANNE, René, « Interview critique », in *Romancières de Belgique, Textyles*, n° 9, 1993.
- ARRAEZ LLOBREGAT, José Luis, « Transexualité et vice dans *Orlanda* de Jacqueline Harpman », in *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, n° 13, 2006.
- BAINBRIGGE, Susan, *Identité, altérité et intertextualité dans l'écriture de Neel Doff, Rolin, Jacqueline Harpman, et Amélie Nothomb*, Lincoln, Presses Universitaires du Nebraska, Nouvelles Études Francophones, vol. 19, n° 2, 2004.
- COTTENET-HAGUE, Madeleine, « Belle, rebelle, folle criminelle », in *Parallèles*, Québec, L'Instant même, 1996.
- DENIS, Valérie, « Jacqueline Harpman, l'exploratrice des fonds humains », in *Axelle*, 9 septembre, 1999.
- GARCÍA CELA, Marie-Carmen., « La tentation de l'autre corps : *Orlanda* de Jacqueline Harpman », in SUAREZ, M.-P., ALFARO, M., BÉNIT, A., MARTÍNEZ, P., MATA, C., TEJEDOR, D., *La identidad y la alteridad en el ámbito francés y francófono*, Madrid, Universidad Autónoma, IMA Ibérica Asistencia, 2004.
- LECLERC, P. R., « L'amour sans fin », in *Le Magazine Littéraire*, n° 386, 2000.
- LINKHORN, Renée, « Jacqueline Harpman, Belge, femme et écrivaine : Un Profil », in *La Belgique telle qu'elle s'écrit. Perspectives sur les lettres belges de langue française*, New York, Peter Lang Publishing, Inc., 1995.
- MINGELGRUÛN, Albert, « Jacqueline Harpman ou l'amour récit », in *Romancières de Belgique, Textyles*, n° 9, 1993.
- NYS-MAZURE, Colette, « Bourdouxhe, Rolin, Harpman... fatales ? », in *La Revue Générale*, n° 4, 1993.

- PAQUE, Jacques, *Jacqueline Harpman. Dieu, Freud et moi : les plaisirs de l'écriture*, Avin/Hannut (Belgique), Editions Luce Wilquin, 2003.
- , « Portrait d'auteur. Jacqueline Harpman » in *Lectures*, Centre de lecture publique de la Communauté française, mars-avril, 1997.
- PYCHOWSKA, Joanna, « Se dire au féminin ou la recherche du sens à travers les écritures du Moi (Dominique Rolin et Jacqueline Harpman) », in *Synergies Pologne*, n° 6, 2009.
- SAVIGNEAU, Josyane, « La romancière et psychanalyste Jacqueline Harpman s'est éteinte », in *Le Monde*, 4 juin 2012.
- VANBAELEN, Sylvie, « L'Orlanda de Jacqueline Harpman : Virginia Woolf rencontre Carl Gustav Jung », in *Dalhousie French Studies*, Butler University, n° 83, été 2008.

Sur Marguerite Yourcenar

- AH PARK, Sun, *La Fonction du lecteur dans le Labyrinthe du Monde de Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, « Espaces littéraires », 2003.
- BEYLARD-OZEROFF, Jean-Louis, « L'image de la mère dans "Le lait de la mort" de Marguerite Yourcenar » [en ligne], in *Sémiotique narrative*, Deuxième partie : essai d'herméneutique, 2009, disponible sur <http://semiotique.perso.sfr.fr/spip.php?article80> (page consultée le 27 juillet 2012).
- CHEHAB, May, « L'Effet, c'est moi : marguerite Yourcenar lectrice de Nietzsche » [en ligne], in *Revue Relief, Identités et altérités chez Marguerite Yourcenar*, vol. 2, n° 2, 2008, disponible sur <http://www.revue-relief.org/index.php/relief/article/view/198/277> (page consultée le 2 février 2012).
- DELCROIX, Maurice, « Marguerite Yourcenar : une biographe devant ses biographes » [en ligne], in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 52, 2000, disponible sur http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_2000_num_52_1_1387 (page consultée le 27 janvier 2012).
- , « Pro civilitate mundi », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 46, 1994.
- DEPREZ Bérengère, « La mémoire en dit toujours trop ou trop peu. Élaboration de l'identité et stratégie de la mémoire dans Le Labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar », in MARTENS, David, RENARD, Virginie (dirs.), *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 1, « Écritures de la mémoire. Entre témoignage et mensonge », novembre 2008.
- , *Marguerite Yourcenar : Écriture, maternité, démiurgie*, Bruxelles, Éditions P.I.E.-Peter Lang, Archives & Musée de la littérature, « Documents pour l'Histoire des Francophonie / Europe », n° 3, 2003.
- DICOPOULOU, Vassiliki, in FAVERZANI, Camillo (dir.), *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaire de Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 1995.
- DIDIER, Béatrice, « Le récit de naissance dans l'autobiographie : Souvenirs pieux », in RÉAL, Elena (dir.), *Marguerite Yourcenar : Biographie, autobiographie*, Valencia, Actes de colloque, 1986.
- DORÉ, Pascale, *Marguerite Yourcenar ou le Féminin insoutenable*, Genève, Droz, Histoire des idées et critique littéraire n° 379, 1999.
- FALKIEWICZ, Natalia, « Le pouvoir compromis des anabaptistes de L'Œuvre au Noir à la lumière de la peinture de Bosch et de Breughel », in COUNIHAN, Francesca,

- DEPREZ, Bérengère (dirs.), *Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture*, Bruxelles, Peter Lang, 2006.
- GAUDIN, Colette, *Yourcenar à la surface du temps*, Amsterdam / New York, Rodopi, « littérature française contemporaine », 2004.
- GOSLAR, Michèle, *Yourcenar « qu'il eût été fade d'être heureux »*, Bruxelles, Racine et Académie royale de Langue et de Littérature françaises, 1998.
- HALLEY, Achmy, *Marguerite Yourcenar en poésie : Archéologie d'un silence*, Amsterdam / New York, Rodopi B.V., « Faux Titre », n° 268, 2005.
- MANEA, Lucia-Mihaela, *L'Archéologie de la création chez Marguerite Yourcenar : représentations de la spatialité dans L'Œuvre au Noir* [en ligne], thèse de Doctorat sous la direction de Isabelle Daunais et Jean-Claude Moisan, Québec, Université de Laval, 2004, disponible sur : www.theses.ulaval.ca/2004/21748/21748_1.pdf (page consultée le 29 juillet 2012).
- NAKOS, Jean, « Yourcenar et la compassion envers les animaux », in *Cahiers antispécistes*, novembre 2010, n° 33, disponible sur : <http://www.cahiers-antispecistes.org/spip.php?article404#nb28> (page consultée le 30 juin 2012).
- NAUDIER, Delphine, « L'irrésistible élection de Marguerite Yourcenar à l'Académie française », in *Cahiers du Genre*, vol. 1, n° 36, 2004, disponible sur : www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2004-1-page-45.htm. (Page consultée le 28 juin 2012).
- POIGNAULT, Rémy, DELCROIX, Maurice, « Identité et Altérité chez Marguerite Yourcenar » [en ligne], in *Relief*, vol. 2, n° 2, 2008.
- PROUST, Simone, *L'Autobiographie dans "Le labyrinthe du monde" de Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- RÉAL, Elena (dir), *Marguerite Yourcenar : biographie, autobiographie*, Valencia, Actes de colloque, Universitat de Valencia, 1988.
- RÉAL RAMOS, Elena, « Le Regard du voyageur (Remarques sur quelques visions dans les romans de Marguerite Yourcenar » [en ligne], in *Estudios de lengua y literatura francesas*, Université de Cadix, n° 0, 1986, disponible sur : <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=129111> (page consultée le 4 juillet 2012).
- SARDE, Michèle, *Vous, Marguerite Yourcenar : la passion et ses masques*, Paris, Laffont, 1995.
- SAVIGNEAU, Josyane, *Marguerite Yourcenar*, Paris, Gallimard, 1990.
- , *Marguerite Yourcenar : l'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990.
- TIERELINCKX, Barzilai, « Marguerite Yourcenar, un humanisme tourné vers l'inexpliqué » in *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Française*, Bruxelles, Numéros 3-4, tome LVIII, 1980.
- VAZQUEZ de PARAGUAn Maria-José, *Le Labyrinthe Marguerite Yourcenar*, Université de Ténérife, Instituto de Canarias, 1971.
- « Marguerite Yourcenar et le féminisme », in *Aujourd'hui Magazine* [en ligne], 9 janvier 1978, disponible sur INA, <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I00005178/marguerite-yourcenar-et-le-feminisme.fr.html> (page consultée le 1er février 2012).
- « Marguerite Yourcenar parle de *L'Œuvre au noir* », in *Bibliothèque de poche* [en ligne], 12 novembre 1968, disponible sur INA <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I00005238/marguerite-yourcenar-parle-de-l-oeuvre-au-noir.fr.html> (page consultée le 1er février 2012).
- « Apostrophe : Souvenirs pieux et Archives du nord », in *Archive INA*, le 7/12/1979. Disponible sur <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I00005308/souvenirs-pieux-et-archives-du-nord.fr.html> (page consultée le 24 janvier 2012).

ROSBOW, Patrick de, YOURCENAR, Marguerite, *Entretiens radiophoniques de Patrick de Rosbo avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1980.

Sur les auteures québécoises de langue française

- DES RIVIÈRES, Marie-José, « L'écriture au féminin », in *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, n° 21, 1990.
- DUPRÉ, Louise, LINTVELT, Jaap, PATERSON, Janet (dirs), *Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*, Québec, Nota bene, 2002.
- KUSHNER, Éva, « De la représentation à la vision du monde » [en ligne], in *Québec français*, n° 36, décembre 1979, disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/51342ac> (page consultée le 3 juillet 2012).
- LE GRAND, Albert, « Une Parole enfin libérée », in *Maintenant*, n° 68-69, 1967.
- LECLERC, Jacques, « Histoire du français au Québec » [en ligne] in *L'Aménagement linguistique dans le monde*, 2011, site hébergé par l'Université de Laval et le Trésor de la Langue Française au Québec, disponible sur : <http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/francophonie/histfrnqc.htm> (pages consultées le 29 mars 2009).
- MAYES, Hubert-Georges, *Rythmes et structures dans le roman québécois de 1950 à 1965*, thèse de Doctorat, Université Laval, 1975.
- SAINT-MARTIN, Lori, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Éditions Nota bene, 1999.
- SAINTE-MARIE ELEUTHERE, Soeur, *La Mère dans le roman canadien-français contemporain*, Québec, Les Presses Universitaires de Laval, 1964.
- SIMON, Sherry (dir.), *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, « Études et documents », 1991.
- WARWICK, Jack, *L'Appel du Nord dans la littérature canadienne-française*, Montréal, HMH, 1972.

Sur Anne Hébert

- ALLARD, Jacques, « Les Enfants du sabbat d'Anne Hébert », in *Voix et Images*, vol. 1, n° 2, 1975.
- AMAR, Wenny, « L'Amour dans l'œuvre d'Anne Hébert », Mémoire de Maîtrise, Université McGill, 1975.
- ANCRENAT, Anne, *De mémoire de femmes. La « mémoire archaïque » dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, Nota bene, « Littératures », 2002.
- AYLWIN, Ulric, « Au pays de la fille maigre : Les Chambres de bois d'Anne Hébert », in *Voix et images du pays I*, Les Cahiers de l'Université du Québec, 1970.
- , « Vers une lecture de l'œuvre d'Anne Hébert », in *La Barre du jour*, n° 7, 1966.
- BISHOP, Neil, « La Thématique de l'enfance dans l'œuvre poétique et romanesque d'Anne Hébert », thèse de Doctorat, Université d'Aix-en-Provence, 1977.
- , « Les Enfants du sabbat et la problématique de la libération chez Anne Hébert » in PALLISTIER, Janis L. (dir.), *The Art and genius of Anne Hébert. Essays on her work : night and the day are one*, Madison, Farleigh Dickinson University Press, 2001.

- BLAIN, Maurice, « Anne Hébert ou le risque de vivre », in MARCOTTE, Gilles (dir.), *Présence de la critique*, Montréal, H.M.H., 1966 [EO 1959].
- BODART, Marie-Thérèse, « Anne Hébert, canadienne-française », in *Synthèses*, Paris, Bruxelles, n° 292-293, 1970.
- BOISCLAIR, Isabelle (dir.), *Féminin / Masculin dans l'œuvre d'Anne Hébert*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, Fides, « Les Cahiers Anne Hébert », n° 8, 2002.
- BOISCLAIR, Isabelle, « La figure de la femme sauvage dans les œuvres d'Anne Hébert et de Corinna Bille », in Martin DORÉ et Doris JAKUBEC (dirs.), *Deux littératures francophones en dialogue : du Québec et de la Suisse romande*, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, 2004. **
- BORDAZ, Robert, « Anne Hébert et le roman canadien », in *La Revue des deux mondes*, n° 6, 1971.
- BOUCHARD, Denis, « Anne Hébert et la "Solitude rompue" », in *Études françaises*, vol. 13 n° 1-2, 1977.
- , « Anne Hébert et le "Mystère de la parole", un essai d'antibiographie », *Revue du Pacifique*, vol. 3, n° 1, 1977.
- , « Érotisme et érotologie, aspects de l'œuvre poétique et romanesque d'Anne Hébert », in *Revue du Pacifique*, vol. I, n° 2, 1975.
- , « Les Enfants du sabbat d'Anne Hébert : l'enveloppe des mythes », in *Voix et images*, n° 3, 1976.
- , *Une lecture d'Anne Hébert*, Cahiers du Québec/Hurtubise HMH, 1977.
- BROCHU, André, *Anne Hébert : Le Secret de vie et de mort*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, « Œuvres et auteurs », 2003 [E.O. 2000].
- , « Le schème organisateur de *La Montagne secrète* », in *Études littéraires*, vol. 17, n° 3, 1984.
- BUCKNALL, Barbara, « Anne Hébert et Violette Leduc, lectrices de Proust », in *Bulletin de l'A.P.F.U.C.* (Association des professeurs de français des universités canadiennes), février 1975.
- COHEN, Henry, « Le Rôle du mythe dans *Kamouraska* d'Anne Hébert », in *Présence francophone*, n° 12, 1976.
- COLENO, Gilbert, « Le Milieu physique dans l'œuvre d'Anne Hébert », diplôme d'études supérieures, Université de Montréal, 1971.
- CÔTÉ, Paul Raymond, « *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert ou le faux double dénoncé », in *American Review of Canadian Studies*, n° 28, 4^{ème} trimestre, 1988.
- DORAIS, Fernand, « *Kamouraska* d'Anne Hébert — essai de critique herméneutique », in *La Revue de l'Université laurentienne*, IV, n° 1, 1971.
- DUFRESNE, Françoise M., « Le Drame de *Kamouraska* », in *Québec-Histoire*, n° 5-6, 1972.
- EDMOND, Maurice, *La Femme à la fenêtre, l'Univers symbolique d'Anne Hébert, dans « les Chambres de bois », Kamouraska et les Enfants du Sabbat*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. Vie des lettres québécoises, 1984.
- FERAL, Josette, « Clôture du moi, clôture du texte dans l'œuvre d'Anne Hébert », in *Voix et images*, I, n° 2, 1975.
- FULTON, Barbara, *Kamouraska : le vide au centre*, Mémoire de maîtrise, University of British Columbia, 1976.
- GLIGOR, Adela Elena, *Mythes et intertextes bibliques dans l'œuvre d'Anne Hébert* [en ligne], thèse de Doctorat sous la direction d'Arlette Bouloumié et Gilles Dupuis, 2008, disponible sur : www.religiologiques.uqam.ca/22/fonteneau.pdf (page consultée le 9 mars 2012).
- GODIN, Jean-Cléo, « Rebirth in the World », in *Yale French Studies*, n° 45, 1970.

- GOSSELIN, Michel, *Étude du discours narratif dans Kamouraska d'Anne Hébert*, Mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 1974.
- JACQUES, Henri-Paul, « À propos d'Une lecture d'Anne Hébert », in *Voix et images*, vol. 3, n° 3, 1978.
- , « Un probable souvenir-écran chez Anne Hébert » in *Voix et Images*, vol. 7, n° 3, 1982.
- JUERY, René Y.F., *Œuvres en prose d'Anne Hébert — Essai de sémiotique narrative et discursive de "La Robe corail" et de Kamouraska*, thèse de Doctorat, Université d'Ottawa, 1977.
- LE GRAND, Albert, « Anne Hébert : de l'exil au royaume », in *Littérature canadienne française* (Conférences J.-A. de Sève), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1969.
- , « Kamouraska ou l'ange et la bête », in *Études françaises*, VII, n° 2, 1971.
- LE MOYNE, Jean, « Hors les Chambres d'enfance », in MARCOTTE Gilles, *Présence de la critique*, Ottawa, H.M.H., 1966.
- MAJOR, Ruth, « Kamouraska et Les Enfants du sabbat, faire jouer la transparence » [en ligne], in *Voix et Images*, vol. 7, n° 3, 1982, disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/200341ar> (page consultée le 29 juillet 2012).
- MARCHEIX, Daniel, *Le Mal d'origine. Temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, Instant même, « Essais », 2005.
- MERLER, Grazia, « La Réalité dans la prose d'Anne Hébert », in *Écrits du Canada français*, n° 33, 1971.
- MIRANDA, Laure, « Le discours d'Anne Hébert sur ses lectures à l'épreuve de ses rayons », in *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 1, n° 2, 2010, disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/044210ar>
- OUELLET, Joanie, *Tourments et dépossessions dans le récit Est-ce que je te dérange ? d'Anne Hébert*, Québec, Université de Laval, 2010.
- OUELLETTE, Gabriel-Pierre, « Espace et délire dans Kamouraska d'Anne Hébert », in *Voix et images*, I, n° 2, 1975.
- PAGE, Pierre, *Anne Hébert*, Montréal, Fides, « Écrivains canadiens d'aujourd'hui », 1965.
- PATERSON M., Janet, « Bibliographie critique des études consacrées aux romans d'Anne Hébert », in *Voix et Images*, vol. 5, n° 1, 1979, disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/200196ar>.
- PRESTE DE ALMEIDA, Lilian, « Le Tombeau des rois : une lecture des mythes. Une lecture du poème d'Anne Hébert comme récit initiatique », in *Intercambio*, Porto, Universidad de Porto, Instituto de Estudos Franceses, 1990, Disponible sur <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5916.pdf> (page consultée le 7 mars 2012)
- POULIN, Gabrielle, « Qui sont Les Enfants du sabbat ? », in *Les Lettres québécoises*, I, n° 1, 1976.
- ROBERT, Guy, *La Poétique du songe: introduction à l'oeuvre d'Anne Hébert*, Association générale des étudiants de l'Université de Montréal, Cahier no 4, 1962.
- ROBIDOUX, Réjean, « Kamouraska de Anne Hébert », in *Livres et auteurs québécois*, Montréal, Jumonville édition, 1970.
- ROY, Gabrielle, « Quelques réflexions sur la littérature canadienne d'expression française », in BROCHU, André (dir.), *La Littérature par elle-même*, Montréal, Cahiers de l'AGEUM, 1962.
- ROYER, Jean, « Hommage à Anne Hébert », in *Moebius : Écritures / Littérature*, Montréal, Triptyque, n° 87, 2000.
- SABODACH, Amy, « Flétrissement du corps, efflorescence du corpus dans Le premier jardin d'Anne Hébert », in *Voix plurielles*, vol. 3, n° 1, mai 2006.

- SALAÛN, Élise, « Joseph et Julie, jumeaux androgynes. Indifférenciation de genre dans *Les Enfants du sabbat* », in Isabelle BOISCLAIR (dir.), *Féminin / Masculin dans l'œuvre d'Anne Hébert*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, Fides, « Les Cahiers Anne Hébert », n° 8, 2002.
- SMITH, Donald, « Anne Hébert et les eaux troubles de l'imaginaire » [en ligne], in *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 20, 1980-1981, disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/40334ac>.
- SUHONEN, Katri, *Les Enfants chargés de songes ou l'illusion patriarcale dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, in Isabelle BOISCLAIR (dir.), *Masculin / Féminin dans l'œuvre d'Anne Hébert*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, Fides, « Les Cahiers Anne Hébert », n° 8, 2002.
- SYLVESTRE, Roger, « Du sang sur les mains blanches », in *Critères*, n° 4, 1971.
- TOMLINSON, Muriel D., « A Comparison of *Les Enfants terribles* and *Les Chambres de bois* », in *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 43, n° 4, 1973.
- Anne Hébert*, réalisateur : Jean Faucher, Montréal, Société Radio-Canada, « Propos et confidences », 1986, cassette 1.

Sur Gabrielle Roy

- AMPRIMOZ, Alexandre, « L'homme-arbre de La Montagne secrète », in *Canadian Literature*, issue 88, 1981.
- ANDRON, Marie-Pierre, *L'Imaginaire du corps amoureux. Lectures de Gabrielle Roy*, L'Harmattan, « Critiques Littéraires », 2002.
- BIGNAMINI-VERHOEVEN, Chiara, « Analyse linguistique et stylistique des franco-canadianismes dans *La Montagne secrète* de Gabrielle Roy », in HORIOT, Brigitte (dir.), *Français du Canada – Français de France VII : Actes du septième Colloque international de Lyon du 16 au 18 juin 2003*, Paris, Walter de Gruyter, 2008.
- BOISCLAIR, Isabelle, SAINT-MARTIN Lori, « Féminin / Masculin : jeux et transformation, » in *Voix et Images*, vol. 32, n° 2, 2007, disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/016307ar> (pages consultées le 9 janvier 2012)
- BOISCLAIR, Isabelle, « La figure de la femme sauvage chez Anne Hébert et Corinna Bille », in DORÉ, Martin, JAKUBEC, Doris (dirs.), *Deux littératures francophones en dialogue : du Québec et de la Suisse romande*, Actes du Colloque de Lausanne, 25-27 avril 2002, Québec, Presses Universitaires de Laval, 2004. **
- BOURBONNAIS Nicole, « Gabrielle Roy, de la redondance à l'ellipse ou du corps à la voix », in *Voix et images*, vol. 16, Issue 1, 1990.
- BROCHU, André, « La Détresse et l'Enchantement ou le roman intérieur », in *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, issue 12, 1984.
- , « La Montagne secrète: le schème organisateur », in *Études littéraires*, vol. 17, issue 3, 1984.
- DOYON, Nova, « Américanité et quête identitaire dans *La montagne secrète* de Gabrielle Roy : une représentation renouvelée de l'imaginaire continental », in *@analyses* [En ligne], Dossiers, Identité et altérité, disponible sur <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1788>.
- FORTIER, Frances, « L'inscription de soi dans l'élaboration biographique : le cas de Gabrielle Roy », in *@analyses* [En ligne], Dossiers, De l'éthos biographique, disponible sur <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1180>.

- GAGNE, Marc, *Visages de Gabrielle Roy, l'œuvre et l'écrivain*, Montréal, Beauchemin, 1973.
- LAMARRE, Sylvie, « Le secret de *La montagne secrète* : une quête de la mère », in *Cahiers Franco-Canadiens De L'ouest*, vol. 8, n° 2, 1996.
- LE VAILLANT BYRNE, Jacqueline, *Colette et Gabrielle Roy : Deux pionnières de l'écriture féminine*, thèse de Doctorat, Université de New York, Proquest, 2008.
- MALETTE, Yvon, *L'Autoportrait mythique de Gabrielle Roy : analyse genettienne de La Montagne secrète*, Ottawa, Éditions David, 1994.
- MARITAIN, Jacques, *L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1966.
- SAINT-PIERRE, Annette, *Gabrielle Roy sous le signe du rêve* [en ligne], thèse de Doctorat sous la direction d'André Renaud, Ottawa, Université d'Ontario, disponible sur : <http://www.ruor.uottawa.ca/fr/bitstream/handle/10393/22221/EC56020.PDF?sequence=1> (page consultée le 28 juillet 2012).
- SAINT-PIERRE, Annette, RODRIGUEZ, Liliane (dirs.), *La langue, la culture et la société des francophones de l'Ouest*, Saint-Boniface, Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest, 1985.
- MORISSET, Jean, KAPETANOVICH, Myo, DUBÉ, Paul, « Entre la détresse et le déchirement : nature et signification de l'œuvre de Gabrielle Roy », in SAINT-PIERRE, Annette, RODRIGUEZ, Liliane (dirs.), *La langue, la culture et la société des francophones de l'Ouest*, Saint-Boniface, Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest, 1985.
- RICARD, François, *Gabrielle Roy, une vie*, Montréal, Boréal, « Compact », 1996.
- , « Gabrielle Roy romancière ou "La plus grande vérité humaine" », in DAUNAS, Isabelle, MARCOTTE, Sophie, RICARD, François (dirs.), *Gabrielle Roy, l'art du roman*, Montréal, Boréal, Les Cahiers Gabrielle Roy, 2010.
- , *Introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy*, Montréal, Nota bene, « Visées critiques », 2001 [EO 1975].
- , « La biographie de Gabrielle Roy : problèmes et hypothèses » [en ligne], in *Voix et Images*, vol. 14, n° 3, 1989, disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/200799ar> (page consultée le 28 juin 2012).
- , « La métamorphose d'un écrivain. Essai biographique », in *Études littéraires*, vol. 17, n° 3, 1984.
- SAINT-MARTIN Lori (dir.), « Féminisme et forme littéraire. Lectures au féminin de l'œuvre de Gabrielle Roy », in *Cahiers de l'IREF*, issue 3, Université du Québec à Montréal. Institut de recherches et d'études féministes, 1998.
- , « Gabrielle Roy et la critique au féminin », in *Voix et Images*, vol. 20, n° 2, 1995.
- , « Inventer la mémoire », in *Voix et Images*, vol. 28, n° 2, 2003, disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/006608ar> (page consultée le 30 juin 2012).
- , « Structures maternelles, structures textuelles dans les écrits autobiographiques de Gabrielle Roy », in ROMNEY, Claude, DANSEREAU, Estelle (dirs.) *Portes de communications : études discursives et stylistiques de l'œuvre de Gabrielle Roy*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1995.
- SAINT-PIERRE, Annette, *Gabrielle Roy sous le signe du rêve* [en ligne], thèse de Doctorat sous la direction d'André Renaud, Ottawa, Université d'Ontario, 1970, disponible sur : <http://www.ruor.uottawa.ca/fr/bitstream/handle/10393/22221/EC56020.PDF?sequence=1> (page consultée le 28 juillet 2012).
- WIKTOROWICZ, Cécilia, « Gabrielle Roy : cohérence du parcours littéraire et espace autobiographique », in *Quebec Studies*, n° 27, 1999.

Sur les auteures suisses de langue française

- BLOCH, Peter André, « Préface. La littérature en Suisse romande. Esquisse d'une présentation », in *La Licorne*, n° 16, Publication de la Faculté des Lettres et Langues de l'Université de Poitiers, 1989.
- BLOCH, Peter-André, FRANCILLON, Roger, JAKUBEC, Doris, SCHNYDER, Peter (dirs.), « La Suisse romande et sa littérature », in *La Licorne*, n° 16, Publication de la Faculté des Lettres et Langues de l'Université de Poitiers, 1989.
- JAKUBEC, Doris, *Solitude surpeuplée : femmes écrivains suisses de langue française*, Lausanne, Éditions d'en bas, 1997.
- RENAUD, Philippe, « Yves Velan ou la recherche fondamentale », in *Swiss-French Studies / Études romandes*, vol. 1, n° 1, 1980.

Sur Corinna S. Bille

- ANTILLE, Rachel, *Masques et travestissement dans l'œuvre de Corinna Bille : le carnaval et les personnages masqués*, Mémoire de la Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg (CH) sous la direction de Yves Giraud, 2004, disponible en ligne sur http://doc.rero.ch/lm.php?url=1000,10,19,20120523090010-DN/BCV_TB_12401.pdf (page consultée le 19 juin 2012).
- BOISCLAIR Isabelle, « La figure de la femme sauvage dans les œuvres d'Anne Hébert et de Corinna Bille », in DORÉ, Martin, JAKUBEC, Doris (dirs.), *Deux littératures francophones en dialogue : du Québec et de la Suisse romande*, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, 2004. **
- CHESSEX Jacques, « Une lecture de Corinna Bille », in *Les Saintes écritures*, Lausanne, Bertil Galland, 1972.
- CLITAN, Anca, « Le fantastique métaphorique de Corinna Bille » [en ligne], Universitatea „Babes-Bolyai”, Cluj-Napoca, 2010, disponible sur http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinta_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari3/franceza/Anca%20Clitan.pdf (page consultée le 2 février 2010).
- COURTEN, Maryke de, « L'écriture onirique de Corinna Bille », in Peter-André BLOCH (dir.), *La Licorne*, n° 16, 1989.
- , *L'imaginaire dans l'œuvre de Corinna Bille*, Boudry, la Baconière, 1989.
- FAVRE, Gilberte, « Une femme-écrivain : Corinna Bille », in *Construire*, Genève, 16 janvier 1974.
- GIACOPPE, Monika, « Women at the Ends of the Earth in the Fiction of Anne Hébert and Corinna Bille », in PALLISTER Janis L. (dir.), *The Art and Genius of Anne Hébert. Essays on her Works. Night and the Day Are One*, London, Associated University Presses, 2001.
- MAKWARD, Christiane, *Corinna Bille. Le vrai conte de ma vie*, Lausanne, Empreintes, 1992.
- METTAN, Pierre-François, *Le Partage de minuit. Corinna Bille et Maurice Chappaz*, catalogue d'exposition, Moudon, Acatos, 2003.
- PESTRE de ALMEIDA, Lilian, « "Emerentia 1713", de Corinna Bille : récit problématique et secret ou une poétique de réécriture de l'oralité traditionnelle et des images archaïsantes », in *RiMe*, Torino, Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea, n° 7, décembre 2011.

- AMADO LAUREL, Maria Hermínia, « Lectures d'écrivains : "vision du monde" et référents littéraires dans la correspondance d'Alice Rivaz », in *LaSemaine.fr*, 2010.
- FERREIRA, Maria Clara, *Les personnages féminins dans les romans d'Alice Rivaz* [en ligne], thèse de Doctorat sous la direction de Maria Hermínia Amado Laurel et de Daniel Magetti, Universidade de Aveiro, Departamento Línguas e Culturas, 2005, disponible sur : ria.ua.pt/bitstream/10773/2798/1/2009000705.pdf (page consultée le 1^{er} juillet 2012).
- FORNEROD, Françoise, *Alice Rivaz. Pêcheuse et bergère de mots*, Genève, Zoe, 1998.
- FORNEROD, Françoise, JAKUBEC, Doris (dirs.), *Autour d'Alice Rivaz*, Lausanne, Études de Lettres, 2002.
- JUNOD, Roger-Louis, *Alice Rivaz*, Friburg (Suisse), Éditions universitaires Fribourg Suisse, 1980.
- LAUREL, Hermínia Amado, « "Je" est une autre, ou l'image de la femme dans les nouvelles d'Alice Rivaz », in *Actes du Colloque international "La nouvelle francophonie en Belgique et en Suisse"* (18 et 19 octobre 2001), Lyon, O.J. Moulin, C.E.D.I.C., 2004.
- MAGGETTI, Daniel, « Alice Rivaz dans la littérature féminine romande des années 1930-1940 », in *Études de Lettres*, n° 1, 2002.
- MAGGETTI, Daniel, « Alice Rivaz dans la littérature féminine », in *Actes du 1er colloque international de Lausanne*, Lausanne, UNIL, n° 261, 2002.
- ROUSSET, Jean, « Sur Jette ton pain d'Alice Rivaz », in *La Licorne*, n° 16, Poitiers, 1989.
- SCHNYDER, Peter, « Y a-t-il une écriture "féminine" ? L'exemple d'Alice Rivaz », in *RITM*, n° 12, Université de Paris X-Nanterre, 1996.
- SZYMAŃSKA, Małgorzata, « Alice Rivaz ou de l'accession des femmes à l'écriture », in *Synergies Pologne*, n° 4, 2007.
- TONDEUR, Claire-Lise, « Identité et écriture romandes (Alice Rivaz, Yvette Z'Graggen, Bernadette Richard) », in *Romance Languages Annual IX*, West Lafayette, Purdue University, 1998.
- , « Recherche identitaire, relation Mère / Fille, écriture et libération : *Jette ton pain* d'Alice Rivaz », in *Cincinnati Romance Review*, vol. 17, 1998.
- SHODA-FUJIZANE Yasuko, « Les écritures d'Alice Rivaz », in *Autour D'Alice Rivaz : Actes du 1er colloque international de Lausanne du 8-9 juin 2001* (coll.), Lausanne, Études de Lettres, n° 1, 2002.
- Dossiers « Alice Rivaz », in *Écriture 17, Le temps d'Alice Rivaz*, 1982.

Sur l'identité

- ANDERSON, Kirsteen, « La Première Femme. The Mother's Resurrection in the Work of Camus and Irigaray », in *French Studies*, n° 56, 2002.
- BADINTER, Élisabeth, *L'un est l'autre : des relations entre hommes et femmes*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1986.
- , *XY : De l'identité féminine*, Paris, Odile Jacob, 1992.
- BAUDRY, Patrick, « L'identité en questions », in *Communication et organisation* [en ligne], n° 24, 2004, disponible sur : <http://communicationorganisation.revues.org/2885> (page consultée le 14 juillet 2012).

- BEFFA, Marie-Lise, HAMAYON, Roberta (dirs.), *Les Figures du corps*, Paris, Klincksieck, 1989.
- DUBAR, Claude, *La Crise des identités : l'interprétation d'une mutation*, Paris, PUF, « Le lien social », 2000.
- CLEMENT, Michèle, LARUE, Anne (dirs.), *La Femme coupée en morceaux*, Poitiers, Publication de la Licorne, UFR Langues Littératures Poitiers, Hors série, Colloque IX, 1999.
- COURNUT-JANIN, M., *Féminin et féminité*, Paris, PUF, Epîtres, 1997.
- DÉTREZ, Christine, « La construction sociale du corps féminin », in *Labrys. Études féministes*, n° 4, août-décembre 2003.
- DEVEREUX, Georges, *Femme et Mythe*, Paris, Flammarion, 1982.
- GUIONNET, Christine, NEVEU, Erik, *Féminins / Masculins : Sociologie du genre*, Paris, Armand Collin, 2004.
- GODFRIND, J., « Identité féminine et identité du féminin [*Feminine identity and identity of the feminine*] », in *Revue française de psychanalyse*, vol. 57 « la castration et le féminin dans les deux sexes », NS, 1993.
- JUNG, Carl Gustav, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, « Idées », 1973.
- KAUFMANN, J.-C., *Corps de femmes, regards d'hommes*, Paris, Pochet, Nathan, Sociologie des Sciences Universitaires, 1998.
- LEVI-STRAUSS, Claude (dir.), *L'identité*, Paris, P.U.F., Quadrige Grands textes, 2007 [E.O. 1977].
- LIPIANSKY, Edmond Marc, *Identité et communication, l'expérience groupale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- , « Une quête de l'Identité », in *Revue des Sciences Humaines*, Lille III, n° 191, juillet / sept 1983.
- LE GUEN, Annick, *De mères en filles : Imagos de la féminité*, Paris, PUF, Epîtres, 2001.
- MONT, Valérie, *La Construction de l'Identité féminine* [en ligne], 2000, disponible sur : <http://jeunet.univ-lille3.fr/themes/psycho/identite00/sommaire.htm> (pages consultées le 27 mars 2007).
- NANCY, Jean-Luc, *Être Singulier Pluriel*, Paris, Galilée, 1996.
- , *Identité. Fragments, franchises*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2010.
- RIOUX, Jean-Pierre, « La Déesse mémoire », in *Le Monde*, 18 Mars 1993.
- PECAUT, Myriam, « Le pur et l'impure », in *Lettres de l'École freudienne*, n° 20, mars 1977.
- PROKHORIS, Sabine, *Le Sexe prescrit : la Différence sexuelle en question*, Paris, Flammarion, Champs, 2002.
- SAUCIN, Joël, *Les Archétypes sociaux : De la sémiologie à l'herméneutique, Interprétation symbolique par la méthode d'amplification de Carl Gustav Jung de quelques récits médiatiques*, Bruxelles, Pont-à-Celles, 1996.
- STOLLER, Robert, *Masculin ou féminin ?*, Paris, P.U.F., Le fil rouge, 1989.
- VON FRANZ, Marie-Louise, « Le processus d'individuation », in JUNG, Carl Gustav (dir.), *L'Homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1964.

Sur l'écriture féminine

- BARD, Christine, *Les Femmes dans la société française au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, « Universités », 2001.

- BOUCHARD, Guy, « Élisabeth Badinter et les conditions de possibilité d'une écriture sexuée », in *Revue francophone*, vol. VIII, n. 1, printemps 1993.
- BURKE, Carolyn, « Report from Paris : Women's writing and the women's movement », in *Signs*, n° 3, 1978.
- CHEVILLOT, Frédérique, NORRIS Anna, *Des Femmes écrivent la guerre*, Paris, Complicités, 2007.
- CIXOUS, Hélène, *Dedans*, Paris, Grasset, Éditions Des femmes, 1975.
- , *Illa*, Paris, Grasset, Éditions Des femmes, 1980.
- , *La Venue à l'écriture*, Paris, Éditions « Des Femmes », 1986.
- , *Le Rire de la méduse, Simone de Beauvoir et la lutte des femmes*, L'Arc 61, 1975.
- , « Le Rire de la méduse, Simone de Beauvoir et la lutte des femmes », in *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, « Lignes fictives », 2010 [E.O. 1975].
- , « Le sexe ou la tête ? », in *Les Cahiers du GRIF, Elles consonnent. Femmes et langages II*, n° 13, 1976.
- , « Textes de l'imprévisible : Grâce à la différence », in *Les Nouvelles Littéraires*, n° 54, 1976.
- CIXOUS, Hélène, CLÉMENT, Catherine. (dirs.), *La jeune née*, Paris, UGE, 1969.
- , « Logos / écriture Rapports : opposition, conflit, relève, retour », in *La Jeune Née*, Paris, U. G. E., 10/18, 1975.
- CIXOUS, Hélène, GAGNON, Madeleine, LECLERC, Annie (dirs.), *La Venue à l'écriture*, Paris, U. G. E., 10/18, 1977.
- CLÉMENT, Catherine, KRISTEVA, Julia, *Le féminin et le sacré*, Paris, Stock, 1998.
- COQUILLAT, Marion, *La Poétique du Mâle*, Paris, Gallimard, « Idées », 1983 [EO 1982].
- CREMONESE, Laura, *Dialectique du masculin et du féminin dans l'œuvre d'Hélène Cixous*, Paris, Didier Érudition, 1997.
- DELVAUX, Martine, *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Espace littéraire », 2005.
- DERRIDA, Jacques, « Autrui est secret parce qu'il est autre » [en ligne] in *Le Monde de l'éducation* n° 284, propos recueillis par Antoine Spire, septembre 2000, disponible sur <http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/autri.htm> (page consultée le 26 juin 2012).
- , *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- DE SAINT MARTIN, Monique, « Les "femmes écrivains" et le champ littéraire », in *Actes de la recherche en sciences sociales, Masculin/féminin I*, vol. 83, juin 1990. Disponible en ligne sur http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335_5322_1990_num_83_1_2936 (page consultée le 01 juillet 2010)
- DIDIER, Béatrice, *L'Écriture-femme*, Paris, P.U.F., « Écriture », 1981.
- , *Le Journal intime*, Paris, P.U.F., 1976.
- , séminaire « Littérature et musique », disponible sur le site de fabula : <http://www.fabula.org/colloques/sommaire1228.php> (page consultée le 21 avril 2012).
- GARCIA, Irma, *Promenade femmilière : Recherche sur l'Écriture féminine*, Paris, Éditions des Femmes, 2^{ème} vol, 1981.
- GUÉGAN FISHER, Claudine, *La Cosmogonie d'Hélène Cixous*, New-York / Amsterdam, Rodopi, 1988.
- GUILLEMETTE, Lucie, COSSETTE, Josiane, « Déconstruction et différence », in HÉBERT, Louis (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), 2006, disponible sur : <http://www.signosemio.com> (page consultée le 12 septembre 2010)
- GURTEL, Christa, MILLNER, Alexandra, STRAUB, Wolfgang, *Was wurde aus dem Feminismus?* [en ligne], Literatur im März, 8 mars 2002, disponible sur :

- <http://www.wienerzeitung.at/Desktopdefault.aspx?TabID=3946&Alias=wzo&lexikon=Frauen&letter=F&cob=5018> [page consultée le 5 octobre 2006]
- HAJSUKOWSKI-AHMED, Maroussia, « Le Dénoncé / énoncé de la langue au féminin ou le rapport de la femme au langage », in PAGÈS, Irène (dir.), *Féminité, subversion, écriture*, Paris les Éditions du remue-ménage, 1983.
- HOUDEBINE, Anne-Marie, « Les Femmes dans la langue », in KRISTEVA, Julia (dir.) *Femmes et institutions littéraires*, Cahiers de Recherches S.T.D., Paris VII, 1984.
- HOUDEBINE-GRAVAUD, Anne-Marie, *La féminisation des noms de métiers en français et dans d'autres langues*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- , Anne-Marie, *L'imaginaire linguistique*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- IRIGARAY, Luce, « Elemental passions », in WHITE, R. (dir.), *Elemental passions and the nature of love* (1999), *Philosophy today*, vol. 43, n° 1, 1982.
- , *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- , *J'aime à toi : esquisse d'une félicité dans l'histoire*, Paris, Grasset, 1992.
- , *Je-Tu-Nous : Pour une culture de la différence*, Paris, Grasset & Fasquelles, 1990.
- , *Le Corps à corps avec la mère*, Montréal, Pleine lune, 1981.
- (dir.), *Le Sexe linguistique*, Paris, Larousse, « Langages », n°85, 1989.
- , *Le Temps de la différence*, Paris, Paris, Livre de poche, « Biblio Essais », 1989.
- , *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Les Editions de Minuit, Critique, 1985.
- , « Psychanalyse et sexualité féminine » [en ligne], in *Les Cahiers du GRIF* : Ceci (n') pas (mon) corps, n° 3, 1974, disponible sur http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/grif_0770-6081_1974_num_3_1_919 (page consultée le 26 mars 2012).
- , *Sexes et genre à travers les langues*, Paris, Grasset & Fasquelles, 1990.
- , *Sexes et parentés*, Paris, Éditions de minuit, 1987.
- KRISTEVA, Julia, « Beauvoir et la psychanalyse : un défi réciproque » [en ligne], intervention lors du Colloque *Simone de Beauvoir et la psychanalyse (19-20 mars 2010)*, Université Paris-Diderot (CERILAC) et l'Association pour les Études freudiennes, Institut Émilie-du-Châtelet, disponible sur <http://www.kristeva.fr/beauvoir-et-la-psychanalyse.html> (page consultée le 28 février 2012).
- , *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, « Tel quel », 1974.
- , « La voix de Barthes », in *Communications*, vol. 36, n° 1, 1982.
- , « Le sujet en procès », in LEVI-STRAUSS, Claude, *L'Identité*, séminaire interdisciplinaire 1974-1975, Paris, Grasset, 1977.
- , « Luites de femmes », in *Tel Quel*, n° 58, 1974.
- , *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977.
- , *Sémiotikè*, Paris, Seuil, 1969.
- LEADER, Darian, *Tu m'écoutes ? (Pourquoi les femmes écrivent-elles ?)*, Paris, O'Jacob, 1997.
- LECLERC, Annie, *Paroles de femme*, Paris, Babel, 2001 [EO 1974].
- MOI, Toril, « Hélène Cixous : an imaginary utopia », in *Sexual/Textual Politics : feminist literay theory*, New York, Routledge, 2002 [E.O. 1985].
- NAUDIER, Delphine, « L'Écriture-femme, une innovation emblématique », in *Sociétés contemporaines*, n° 44, 2001.
- OUTERS, Jean-Luc (dir.), *Mettre au féminin : guide de féminisation des noms de métier, fonction, grade ou titre*, Bruxelles, Communauté Française de Belgique, 1994.
- PAGÈS, Irène (dir.), *Féminité, subversion, écriture*, Paris, Éditions du remue-ménage, 1983.
- PAQUE, Jacques, « Le geste autobiographique dans la littérature féminine : une esthétique », in *Romancières de Belgique, Textyles*, n° 9, 1992.

- PLANTÉ, Christine, « La confusion des genres », in *Sexe et genre. De la hiérarchie entre les sexes*, Paris, éd. du CNRS, 1991.
- , « La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique ? », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, n° 3, 2003.
- PLANTÉ, Christine, FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Dominique, RIOT-SARCEY, Michèle, ZAIDMAN, Claude (dirs.), *Le Genre comme catégorie d'analyse Sociologie, histoire, littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- PLANTÉ, Christine, « Sur une notion réputée intraduisible », présentation de la table ronde sur la littérature, FOUGEYROLLAS, Dominique, PLANTÉ, Christine, RIOT-SARCEY, Michèle, ZAIDMAN, Claude (dirs.), in *Le Genre comme catégorie d'analyse*, colloque du RING, Paris, L'Harmattan, 2003.
- SAINT-MARTIN, Monique de, « Les "femmes écrivains" et le champ littéraire », in *Actes de la recherche en sciences sociales. Masculin/féminin*, 1990, vol. 83, disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1990_num_83_1_2936 (page consultée le 01 juillet 2010).
- STEVENS, Christa, *L'Écriture solaire d'Hélène Cixous : Travail du texte et histoires du sujet dans Portrait du soleil*, Amsterdam, Rodopi B.V., « Faux Titre », 1999.
- THEBAUD, Françoise, *Écrire l'histoire des femmes et du genre*, Lyon, E.N.S. Editions, Société Espace Temps, 2007.
- WITTIG, Monique, « La pensée straight », in *Questions Féministes*, Paris, vol. 7, 1980.
- , *Les Guerillères*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
- WILWERTH, Evelyne, *Visages de la littérature féminine*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1987.
- WOOLF, Virginia, *A Room of One's Own* [trad. de Clara Malraux, *Une Chambre à soi*], Paris, 10-18, 2002 [EO 1929].
- , *Orlando* [trad. de Charles Mauron], Paris, Stock, 2005 [EO 1929].
- YAGUELLO, M., *Le sexe des mots*, Paris, Seuil, 1995.
- , *Les mots et les femmes*, Paris, Éditions Payot, 1979.
- ZUPANČIČ, Metka, *Hélène Cixous : texture mythique et alchimique*, Albama, Birningham, Summa Publications inc., 2007.

Sur la condition féminine

- BARTKY, Sandra Lee, *Femininity and Domination : Studies in the Phenomenology of Oppression*, New York-London, Routledge, 1990.
- BARD, Christine, *Les Femmes dans la société française au XX^e siècle*, Paris, Armand Collin, « Universités », 2001.
- BEAUVOIR, Simone de, *L'Invitée*, Paris, Gallimard, Folio, 1962 [EO 1943].
- , *La Femme rompue*, Paris, Gallimard, Folio, 2000 [EO 1972].
- , *La Force des choses*, Paris, Gallimard, 1963.
- , *La Force de l'âge*, I, Paris, Gallimard, 1986 [EO 1960].
- , *La Vieillesse*, Paris, Gallimard, 1970.
- BERNHEIM, Cathy, « Maman n'a plus de nom... et d'ailleurs, elle n'est plus ici » (*Libération*, 22 avril 1977), in MARTEL, Frédéric, *Le Rose et le noir, Les homosexuels en France depuis 1968*, Paris, Seuil, Points.
- BESSIS, Sophie, BELHASSEN, Sonhayr, *Femmes du Maghreb : Enjeu*, Paris, Lattès / Tunis Eddif, 1992.

- BONTE, Pierre (dir.), *Épouser au plus proche : Inceste, Prohibitions, et Stratégies matrimoniales autour de la Méditerranée*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1994.
- BOURDIEU, Pierre, « La délégation et le fétichisme politique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°52-53, 1984.
- , *La Domination masculine*, Paris, Seuil, Liber, 1998.
- CALAME-GRIAULE, Geneviève, ANDREESCO, Ioana (dirs.), *Le Pouvoir de la femme*, Paris, *Cahiers de littérature orale*, n° 34, 1994.
- DHAVERNAS-LEVY, Marie-Josèphe, « Différence, égalité : enjeux épistémologiques, enjeux Stratégiques », in *EPHESIA, La Place des femmes. Les enjeux de l'identité et de l'égalité au regard des sciences sociales*, La Découverte, Paris, 1995.
- DARDIGNA, Anne-Marie, *Les Châteaux de l'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris, François Maspero, 1981.
- DORE-AUDIBERT, Andrée, KHODJA, Souad (dirs.), *Être Femme au Maghreb et en Méditerranée : Du Mythe à la réalité*, Paris, Karthala, 1998.
- EIGUER Alberto, *L'Éveil de la conscience féminine*, Paris, Bayard, 2002.
- FINE, Agnès, « Françoise HÉRITIER, *Masculin, Féminin. La pensée de la différence*. Paris, O. Jacob, 1996. » [en ligne], in *Clio, Georges Duby et l'histoire des femmes*, n° 8, 1998, mis en ligne le 21 mars 2003, disponible sur <http://clio.revues.org/index326.htm> (consulté le 07 juillet 2010).
- FRAISSE, Geneviève, *Les Femmes et leur histoire*, Paris, Gallimard, Folio, « Essais », 1998.
- FREUD, Sigmund, *L'Avenir d'une illusion [Die Zukunft einer Illusion]*, Paris, P.U.F., Quadrige, 2002 [EO 1927].
- , *L'Interprétation des rêves*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967 [EO 1899].
- , « La féminité », in *Les nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1992 [E.O. 1932].
- , *Quelques conséquences psychologiques de la différence anatomique entre les sexes* [trad. coll.], in *Œuvres complètes*, XVII, Paris, Presses Universitaires de France, 1992 [EO 1931].
- , *Malaise dans la culture*, Paris, PUF, 1995 [E.O. 1930].
- , *Moïse et la religion monothéistes : Enquête de psychanalyse* [trad. C. Heim], Paris, Gallimard, 1986 [EO 1939].
- , *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, Connaissance de l'inconscient, 1984 [EO 1915-17].
- , « Sur la Sexualité féminine », in *La Vie sexuelle* [1931], Paris, P.U.F., Bibliothèque de psychanalyse, 1999 [E.O. 1969].
- , *Totem et tabou*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1993 [EO 1913].
- , *Trois essais sur la théorie sexuelle* [trad. De P. Koeppel], Paris, Gallimard, 1987 [E.O. 1905].
- GILLIGAN, Carol, *Une si grande Différence [In a different voice]*, trad. de A. Kwiatik, Paris, Flammarion, 1986 [EO 1982].
- GOURDIN, Céline, « Gender » [en ligne], disponible sur http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/Gender_n.html (page consultée le 2 septembre 2009)
- HALLS-FRENCH, Lilian, ROME-CHASTENET, Josette (dirs.), *Féministes, Féminismes : Nouvelle donne, nouveaux défis*, Paris, Syllepses, « Espace Marx », 2004.
- HEINICH, Nathalie, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, NRF Essais, 1996.
- HÉRITIER, Françoise, *Hommes, femmes, la construction de la différence*, Paris, Le Pommier, Collège de la cité, 2005.

- , *Identité de substance et de parenté de lait dans le monde arabe*, in BONTE, Pierre (dir.), *Epouser au plus proche : Inceste, Prohibitions, et Stratégies matrimoniales autour de la Méditerranée*, Paris, Odile Jacob, « Opus », 1994.
- , *Masculin / féminin : La Pensée de la Différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.
- HRDY BLAFFER, Sarah, *Mother Nature. A History of Mothers, Infants and Natural Selection* [*Les Instincts maternels*], Paris, Payot, Payot Psych, 2002 [EO 1999].
- HURTIG, Marie-Claude, KAIL, Michèle, ROUCH, Hélène, *Sexe et genre: De la Hiérarchie entre les sexes*, Paris, Éditions du CNRS, 1991.
- KAUFMANN, Jean-Claude, *Corps de femmes, Regards d'hommes : Sociologie des seins nus*, Paris, Nathan, Essais & Recherches, 1995.
- LACROIX, Xavier (dir.), *Homme et Femme, l'insaisissable différence*, Paris, Edition du Cerf, 1993.
- LE DOEUFF, Michèle, *Le sexe du savoir*, Paris, Aubier, Alto, 1998.
- MEAD, Margaret, *L'un et l'autre sexe* [*Male and Female*], Paris, Femmes, Denoël-Gonthier, 1966 [EO 1948].
- MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes : Contes d'enfance au harem* [trad. De Claudine Richetin], Casablanca, Éditions le Fennec, 1997 [EO 1994].
- , *Sexe, idéologie, Islam : la dynamique des sexes dans l'Islam moderne*, Paris, Tierce, 1983.
- PELLÉ-DOUËL, Yvonne, *Être femme*, Paris, Seuil, 1967.
- PERROT, Michelle, *Les Femmes ou les silences de l'Histoire*, Paris, Flammarion, 1998.
- SOCQUET, Jeanne, HORER Suzanne, *La Création étouffée*, Paris, Pierre Horay, 1973.
- SULLEROT, Evelyne (dir.), *Le Fait féminin*, Paris, Fayard, 1978.
- RIOT-SARCEY, Michèle, « Émancipation des femmes, 1848 » [en ligne], in *Genèses*, n° 7, 1992, disponible sur http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/genes_1155-3219_1992_num_7_1_1115 (page consultée le 07 février 2012).
- THIBAULT, Geneviève, *Recherches féministes* [en ligne], vol. 12, n° 2, disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/058059ar> (page consultée le 9 décembre 2011), 1999.
- VIDAL, Catherine (dir.), *Féminin / Masculin. Mythes et idéologies*, Paris, Belin, « Regards », 2006.
- YACINE-TITOUH, Tassadit, « Anthropologie de la Peur : rapports hommes/femmes en Algérie », in *Actes du colloque « Amours, phantasmes et sociétés »*, Paris, l'Harmattan, 1992.
- , « La féminité ou la représentation de la peur dans l'imaginaire social kabyle », in CALAME-GRIAULE, Geneviève, ANDREESCO, Ioana (dirs.), *Le Pouvoir de la femme*, Paris, Cahiers de littérature orale, n° 34, 1994.
- « Femme et féminité comme objet de recherche », « le corps des femmes », « Identité », « Image de la femme ». Entrée de l'*Encyclopaedia Universalis* [en ligne], disponible sur : <http://www.universalis-edu.com> (pages consultées le 8 octobre 2006)
- « Homme-Femme : Les mystères de la différence », in *L'Express* [en ligne], dossier publié le 20 novembre 2005, disponible sur : <http://www.lexpress.fr/outils/imprimer.asp?id=484257&k=9> (page consultée le 5 janvier 2012).
- Conseil du statut de la femme (auteur), *Étude : Entre le rose et le bleu. Stéréotypes sexuels et construction sociale du féminin et du masculin* [en ligne], Québec, 2010, disponible sur : www.csf.gouv.qc.ca/modules/fichierspublications/fichier-29-1079.pdf (page consultée le 10 juillet 2012).
- Séminaire 2001 de l'EHESS Paris, cité dans YACINE, Tassadit, « Langue et représentations sexuelles ou sociales » [en ligne], in *Journal des anthropologues*, 2000, n° 82-83, disponible sur <http://jda.revues.org/3354> (page consultée le 30 juin 2012).
- « Simone de Beauvoir, féministe », in *La Vie en rose*, Montréal, n° 16, Mars 1984.

Sur la relation sexe et genre (féminisme)

- BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième sexe*, tome I, Les faits et les mythes, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1986 [EO 1949].
- , *Le Deuxième sexe*, tome II, L'expérience vécue, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1986 [EO 1949].
- BELZANE, Guy, « Un genre à part » [en ligne], SCEREN – CNDP, 1989, disponible sur <http://www.cndp.fr/revueTDC/776-41209.htm#top> (page consultée le 15 septembre 2009).
- BERENI, Laure, CHAUVIN, Sébastien, JAUNAIT, Alexandre, REVILLARD, Anne, *Introduction aux Gender Studies. Manuel des études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck, « Ouvretures politiques », 2008.
- BUCAILLE-EULER, Agnès, « Quelques manifestations hiérarchiques dans le langage des hommes et des femmes », in *Langages*, vol. 27, n°111, 1993.
- BUTLER, Judith, *Ces Corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du sexe* [trad. de Charlotte Nordman], Paris, Amsterdam, 2009 [EO 1993].
- , *Le pouvoir des mots : politique du performatif*, Paris, Amsterdam, 2004 [EO 1997].
- , *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion* [trad. Cynthia Kraus], Paris, La Découverte, 2005 [EO 1990].
- BURKE, Carolyn, SCHOR, Naomi, WHITFORD, Margaret (dirs.), *Engaging with Irigaray : Feminist Philosophy and Modern European Thought*, New York, Columbia University Press, 1994.
- BRAIDOTTI, Rosi, « La diferencia sexual como proyecto político nómade », in BRAIDOTTI, Rosi (dir.), *Sujetos Nómades*, Barcelona, Paidós, 2000.
- , « Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes » [en ligne], in *Multitude 12*, 2003, disponible sur <http://multitudes.samizdat.net/Les-sujets-nomades-feministes> (page consultée le 15 juillet 2012).
- CHEMIN, Anne, « Genre, le désaccord » [en ligne], in *Le Monde : culture et idées*, 14 janvier 2012, disponible sur http://www.lemonde.fr/societe/article/2012/01/14/genre-le-desaccord_1629145_3224.html (page consultée le 16 janvier 2012).
- CHODOROW, Nancy, *Femininities, Masculinities, Sexualities: Freud and Beyond*, Lexington, University Press of Kentucky, 1994.
- , *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, University of California Press, 1978.
- CHODOROW, Nancy, CONTRATTO, Susan, « The Fantasy of the Perfect Mother », in THORNE, Barrie, YALOM, Marilyn (dirs.), *Rethinking the Family*, New York, Longman, 1982.
- CLERC, Jeanne-Marie, *Assia Djebar, Écrire, transgresser, résister*, L'Harmattan, Classiques de Demain, 1997.
- DELPHY, Christine, *L'ennemi principal*, tome I, Économie politique du patriarcat, Paris, Syllepse, collection Nouvelles questions féministes, 1998.
- , *L'ennemi principal*, tome 2, Penser le genre, Paris Syllepse, collection Nouvelles questions féministes, 2001.
- , « Penser le genre : problèmes et résistance », in DELPHY Christine (dir.), *L'Ennemi principal*, Paris, Syllepse, collection Nouvelles questions féministes, 2001.
- FOUCAULT, Michel, *La Pensée du dehors*, Paris, Critique, 1966.
- , *Les Mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, Tel, 1990 [E.O. 1966].
- , *Naissance de la clinique : une archéologie du regard médical*, Paris, PUF, 1963.

- FOUQUE, Antoinette, *Il y a deux sexes*, Paris, Gallimard, 1995.
- FRAISSE, Geneviève, « À côté du genre », in TAZI, Nadia (dir.), *Masculin-féminin*, Paris, La Découverte, « Les Mots du monde », 2004.
- FREUD, Sigmund, « La féminité », in *Nouvelles conférences sur la psychanalyse* (1915-1917), Paris, Gallimard, 1992 [EO 1932].
- GOFFMAN, Erving, « La ritualisation de la féminité », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 14, Paris, Éditions de Minuit, 1977.
- GOFFMAN, Erving, *L'arrangement des sexes*, Paris, La Dispute / Cahiers du Cedref, 2002.
- GUILLAUMIN, Colette, « Pratique du pouvoir et idée de nature : l'appropriation des femmes », Paris, Questions féministes, vol. 2, 1978.
- , « Pratique du pouvoir et idée de nature : le discours de la nature », Paris, Questions féministes, vol. 3, 1978.
- , *Sexe, race et pratique de pouvoir : l'idée de Nature*, Paris, Édition Côtéfemmes, 1992.
- GUTTIERES-GREEN, Litza, « Le Masculin et le Féminin chez Freud, Winnicott et les autres », in *Pratiques psychologiques*, Hommes / Femmes, n° 3, Société psychanalytique de Paris, 1998.
- HAMEL Christelle, DELPHY Christine, ROUX Patricia, BENELLI Natalie, FALQUET Jules, HERTZ Ellen (dirs.), *Sexisme, racisme, et postcolonialisme*, Paris, Antipodes, Nouvelles Questions Féministes, vol. 25, n° 3, 2006.
- , *Sexisme et racisme : le cas français*, Paris, Antipodes, Nouvelles Questions Féministes, vol. 25, n° 3, 2006.
- HERITIER, Françoise, « Privilège de la féminité et domination masculine », in *Esprit - L'un et l'autre sexe*, n° 273, 2001.
- , « Une femme de terrain », in La Croix [en ligne], entretien du 8 avril 1998, disponible sur http://www.la-croix.com/Culture-Loisirs/Culture/Livres/Une-femme-de-terrains-NG_-2009-04-08-533446 (page consultée le 3 janvier 2010).
- KAPLAN, Cora, *Sea Changes: Essays on Culture and Feminism*, London, Verso, 1986.
- LACOSTE-DUJARDIN, Camille, *Des Mères contre les femmes. Maternité et patriarcat au Maghreb*, Paris, La Découverte, 1996.
- MATHIEU, Nicole Claude, « Identité sexuelle / sexuée / de sexe ? Trois modes de conceptualisation du rapport entre sexe et genre », in DAUNE RICHARD, Anne Marie, HURTIG, Marie Claude, PICHEVIN, Marie France (dirs.), *Catégorisation de sexe et constructions scientifiques*, Aix-en-Provence, CÉFUP, 1989.
- MEAD, Margaret, *L'Un et l'autre sexe*, Paris, Éditions Denoël-Gonthier, 1966.
- MOUNIER, Emmanuel, « Simone de Beauvoir : le Deuxième sexe », in *Esprit*, n° 12, décembre 1949.
- PERREIN, Michèle, *Entre Chienne et Louve*, Paris, Grasset, 1978.
- LACAN, Jacques, *Les Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- , *L'Étourdit*, Paris, Seuil, « Scilicet », n° 4, 1973.
- , *Le Séminaire, livre III : les psychoses* [textes établis par J.A. Miller], Paris, Seuil, 1981 [E.O. 1955].
- , *Le Séminaire, livre XI : Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.
- LAQUEUR, Thomas, *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en occident* [Making sex. Body and gender from the greeks to Freud, trad. De Michel Gautier], Paris, Gallimard, Essais, 1992 [E.O. 1990].
- LÖWY, Ilana, « La Distinction entre sexe et genre : une histoire entre biologie et culture », in *Les Cahiers du genre*, n° 34, L'Harmattan, 2003.

- MAYOBRE Rodriguez Purificacion, « Représentations alternatives de la subjectivité féminine » [trad. Michèle Bolli], in *ANDAINA*, Orense, Université de Vigo, n°32, 2002.
- RETIF, Françoise, *Simone de Beauvoir : L'autre en miroir*, Paris, l'Harmattan, Bibliothèque du féminisme, 2010
- ROUCH, Hélène, « La différence des sexes chez Adrienne Sahuqué et Simone de Beauvoir : leur lecture des discours biologiques et médicaux » [en ligne], in *Cahiers du Genre*, n° 34, 2003, disponible sur <http://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2003-1-page-105.htm#retournoteno28> (page consultée le 17 juillet 2012).
- ROUDINESCO, Élisabeth, « Théorie lacanienne de l'amour » [en ligne], in *Le Monde des livres*, article du 1^{er} janvier 2008, disponible sur <http://www.psychanalyse-in-situ.fr/presse/critiqueRoudinesco.htm> (page consultée le 26 mars 2012).
- SEYS, Élisabeth, *Ces femmes qui écrivent : De Madame de Sévigné à Annie Ernaux*, Paris, Ellipse, 2012.
- STISTRUP JENSEN, Merete, « La notion de nature dans les théories de l' "écriture féminine" » [en ligne], in *Clio, Parler, chanter, lire, écrire*, n° 11, 2000, disponible sur <http://clio.revues.org/index218.html> (Page consultée le 23 janvier 2012).
- , « Nature, langue et discours », in *Cahiers Masculin / Féminin*, Lyon, Université Lumières-Lyon 2, Presses Universitaires de Lyon, 2001.
- TAZI, Nadia (dir.), *Masculin-féminin*, Paris, La Découverte, « Les Mots du monde », 2004.
- WATTHEE-DELMOTTE, Myriam (dir.), *La Violence : Représentations et ritualisations*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- « Ces femmes qui ont changé la littérature » [en ligne] in *L'Express*, 1^{er} mai 2006, disponible sur http://www.lexpress.fr/culture/livre/ces-femmes-qui-ont-change-la-litterature_811242.html (Page consultée le 23 janvier 2012).

Sur le corps féminin

- BRÉAL, Michel, « D'où vient le mot latin *corpus* », in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n° 4, 1906, disponible sur http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai_0065-0536_1906_num_50_4_71855 (page consultée le 14 juillet 2012).
- DENEYS-TUNNEY, Anne, *Écritures du corps : de Descartes à Laclos*, Paris, Presses universitaires de France, « Écriture », 1992.
- DESPRES, Aurore, *Corps et Poétique* [en ligne], disponible sur : www.ac-grenoble.fr/aeeps/rapport/danse%20_2005/Aurore%20Despr%E9s.pdf (page consultée le 20 mai 2008).
- DÉTREZ, Christine, *La Construction sociale du corps*, Paris, Seuil, « Points », 2002.
- DÉTREZ, Christine, SIMON Anne (dirs.), *À leur corps défendant : les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Seuil, 2006.
- DUCHET, Claude, « Corps et société : le réseau des mains dans Madame Bovary », in *La Lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Samuel Steven, Hakkert & Compagny, 1975.
- FERRERI, M., FERRERI, Fl., AGBOKOU, C., LEJOYEUX, M., « Trouble psychosomatique » [en ligne] in *Ressources pédagogiques : maladies et grands syndromes*, Toulouse, Université de Toulouse II, Faculté de médecine, 2007, disponible sur <http://www.univ-rouen.fr/servlet/com.univ.util.LectureFichierJoint?CODE=1101135418233&LANGUE=0> (page consultée le 8 avril 2012).

- GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick, « Pour une sémiologie du corps malade », in *Le corps*, Paris, Ellipses, 1992.
- KEMPF, Roger, *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1968.
- LAFORGE, Pierre, *L'Éros romantique. Représentations de l'amour en 1830*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- LANCASTER, Natascha H., « Sartre et Michaux : les modes de vie du corps », in *The Romanic Review*, vol. 87, 1999.
- LEONI-FIGINI, Margherita, *Le Corps dans l'œuvre* [en ligne] in Centre Pompidou, Dossier pédagogique, disponible en ligne sur : <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-corps-oeuvre/ENS-corps-oeuvre.htm> (page consultée le 7 mars 2012).
- MAKWARD, Christine, « Corps écrit, corps vécu : de Chantal Chawaf et quelques autres », in PAGÈS, Irène (dir.), *Féminité, subversion, écriture*, les Éditions du remue-ménage, 1983.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, « Le corps sexué », in *Phénoménologie de la Perception I*, Paris, Gallimard, « Tel », 1945.
- SCHILDER, Paul, *L'Image du corps : Étude des forces constructives de la psychée* [*The Image and the appearance of the human body*, trad. François Gantheret et Françoise Truffert], Paris, Gallimard, Tell, 1968 [EO 1950].
- Centre Hospitalier Universitaire – Pitié Salpêtrière, « L'expérience du temps : le corps et sa mémoire », *Psychomotricité : les concepts fondamentaux*, disponible sur <http://www.chups.jussieu.fr/polysPSM/psychomot/fondamentaux/POLY.Chp.7.html> (consulté le 5 juin 2007).
- « Corps et identité personnelle (version préliminaire à une notice encyclopédique) » [en ligne], disponible sur <http://pierrehenri.castel.free.fr/Articles/Corpsidentit%E9.htm> (page consulté le 15 mars 2008).
- Le *Dictionnaire Larousse*, pour l'entrée *Corporéité*, donne la définition suivante, le « fait pour l'Homme d'être dans le Monde, d'être regardé par autrui comme une personne, comme un être humain », 1989.

Sur la sexualité

- ANDRE, Jacques, *Aux origines féminines de la sexualité*, Paris, Paris, PUF, 2004.
- , *La sexualité féminine*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1994.
- ANDRÉ, Jacques, JURANVILLE Anne (dirs.), *Fatalités du Féminin*, Paris, PUF, Petite Bibliothèque de Psychanalyse, 2002.
- ERIBON, Didier, *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Paris, Larousse, 2003.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1961.
- GODARD, Didier, *L'Autre Faust. L'Homosexualité masculine pendant la Renaissance*, Montblanc, H&O, 2001.
- GRANJON, Marie-Christine, *Penser avec Michel Foucault : théorie critique et pratiques politiques*, Paris, Khartala, 2005.
- LESSELIER, Claude, « Écrire l'amour lesbien (1945-1968) », in *AHLA* 5.2, numéro hors-série, 1987.
- LEVESQUE Claude, « La psychanalyse prise au mot », in *Par-delà le masculin et le féminin*, Paris, Aubier, 2002.
- MAUGIÈRE Bénédicte, « L'Homo/textualité dans les écritures de femmes au Québec », in *The french Review*, vol. 71, n° 6, Mai 1998.

- RICH, Adrienne, « La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne », in *Nouvelles Questions féministes*, n° 1, 1981.
- ROUCH, Hélène, DORLIN, Elsa, FOUGEYROLLES-SCHWEBEL, Dominique (dirs.), *Le Corps, entre sexe et genre*, Paris, L'Harmattan, Bibliothèque du féminisme, 2005.
- SCHWARTZWALD, Robert, « (Homo)sexualité et problématique identitaire », in SIMON, Sherry (dir.), *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, « Études et documents », 1991.
- STOLLER, Robert, *Le Sexe et le genre : Recherche sur l'identité sexuelle* [*Sex and Gender : On the Development of Masculinity and Femininity*], Paris, Gallimard, Gallimard, 1978 [EO 1969].

Sur la francophonie

- « Francophonie ». Entrée de l'*Encyclopaedia Universalis* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.universalis-edu.com> [pages consultées le 31 janvier 2007]
- AEBISCHER, Verena, *Les Femmes et le langage : Représentations sociales d'une différence*, Paris, PUF, Sociologie d'aujourd'hui, 1985.
- ALBERT, Christiane (dir.), *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999.
- BEN JELLOUN, Tahar, « De la différence », in *Ethno-Psychologie*. Paris, Revue de Psychologie des Peuples, Juin / Septembre 1973.
- BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire : L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.
- CALVET, Jean-Louis, *Linguistique et Colonialisme : petit traité de glottophagie*, Paris, Payot, 1974.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane, « Autobiographies d'Algériennes sur l'autre rive : se définir entre mémoire et rupture », in *Littératures Autobiographiques de la francophonie*, Paris, C.E.LF.A. / L'Harmattan, 1994.
- DEJEUX, Jean, *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, Paris, Karthala, 1984.
- DÉJEUX, Jean, « Au Maghreb, la langue française "langue natale du je" » in *Littératures Autobiographiques de la francophonie*, Paris, C.E.LF.A. / L'Harmattan, 1994.
- DEPECKER, Loïc, *Les mots de la Francophonie*, Paris, Belin, 1990.
- DERRIDA, Jacques, « Economimesis », in *Mimesis Désarticulations*, Paris, Flammarion, 1974.
- , *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Grasset, 1996.
- GANTHERET, Françoise, *Moi, monde, mots*, Paris, Grasset, 1996.
- GARMADI, Juliette, *La Sociolinguistique*, Paris, PUF, « Le linguiste », 1981.
- GAUVIN, Lise, « Écrire en français : le choix linguistique » [en ligne], in *L'écrivain dans l'espace francophone langue, médiation, édition et droit d'auteur*, Paris, Actes du colloque organisé la Société des Gens De Lettres du 27 et 28 mars 2006, disponible sur <http://www.sgdl.org/la-documentation/les-dossiers/251> (page consultée le 24 juillet 2012).
- , *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997.
- , « Malmener la langue », in *L'Ecrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997.
- GRANDGUILLAUME, Gilbert, « Père subverti, langage interdit », in *Peuples méditerranéens*, Le Langage pris dans les mots, n° 33, 1985.

- GIORDAN, Henry, RICARD, Alain, « Diglossie et littérature », in *Le Discours social*, Université de Bordeaux III – Bordeaux, Maison des Sciences de l'Homme, 1976.
- JACOB, André, *Introduction à la philosophie du langage*, Paris, Gallimard, « Idées », 1976.
- LE CLÉZIO Marguerite, « Assia Djebar : Écrire dans la langue adverse », in *Contemporary French Civilization*, vol. 9, n° 2, 1985.
- LEQUIN, Lucie, MAVRIKAKIS, Catherine (dirs.), *La Francophonie sans frontière : Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, L'Harmattan, 2001.
- MAKWARD Christiane, COTTENET-HAGE Madeleine (dirs.), *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*, Karthala, 1996.
- NOIRAY, Jacques, *Littérature francophones : I. Le Maghreb*, Paris, Belin, Lettres sup., 1996.
- OZOUF, Mona, *Les Mots des femmes : Essai sur la singularité française*, Paris, Gallimard, 1999 [EO 1995]
- PARÉ, François, « HÉLÈNE CIXOUS un dedans tripartite », in *Voix de femmes de la Francophonie*, Postures, n° 5, 2003.
- , *Les Littératures de l'exiguïté*, Canada, Le Nordic, 2001.
- PONTAULT, Monique (dir.), *Femmes en Francophonie*, Paris, L'Harmattan, Haut Conseil de la Francophonie, Les Cahiers de la Francophonie, 2000.
- REDOUANE, Najib (dir.), *Francophonie Littéraire du Sud, Un Divers singulier, Afrique, Maghreb, Antilles*, 2006.

Index nominum

A

ADORNO, Theodor W.....	420
<i>Théorie esthétique</i>	420
ADPF, Association pour la diffusion de la Pensée	
Française	356, 448
<i>Dossier Assia Djebar</i>	356, 448
AH PARK, Sun	397
La Fonction du lecteur dans le Labyrinthe du	
Monde de Marguerite Yourcenar	397
AHNOUCH AGADIR, Fatima	261
ALLARD, Jacques.....	408
AMADO LAUREL, Maria Hermínia	81, 188, 389
ANCRENAT, Anne.....	58
ANDRÉ, Jacques	
<i>La sexualité féminine</i>	256
ANDRON, Marie-Pierre	211, 222, 269, 271, 272, 368
ANTILLE, Rachel	114
ARNT, Hérís.....	84
<i>Espaces littéraires, espaces vécus</i>	84
AZZOUZ, Esma Lamia.....	307

B

BACHELARD, Gaston.....	95, 304, 310, 311, 312, 410
<i>Poétique de la rêverie</i>	312
BADINTER, Elisabeth.....	11, 125
BAINBRIGGE, Susan.....	429
BAKHTINE, Mikhaïl	16, 31, 113, 187, 189, 375, 416, 419, 445
<i>Esthétique et théorie du roman</i>	31, 445
BALLESTRA-PUECH, Sylvie.....	325
BARD, Christine.....	61
<i>Les Femmes dans la société française au XX^e siècle</i>	61
BARTHES, Roland 31, 33, 100, 101, 171, 190, 239, 363,	
404, 444, 445, 461	
<i>Essais critiques</i>	33, 146, 171, 239, 363
<i>La Chambre claire</i>	101
<i>Le Bruissement de la langue</i>	33, 171, 239, 444
<i>Poétique du récit</i>	404
<i>Sémiotique narrative et textuelle</i>	190
BAUDRY, Patrick.....	337
BEAUVOIR, Simone de.....	10, 12, 13, 35, 48, 61, 131, 182, 197, 217, 228, 232, 234, 255, 256, 257, 277, 291, 336, 344, 345, 350, 352, 353, 354, 376, 385, 439, 458, 459, 482, 511, 527
<i>La Force de l'âge</i>	352
<i>La Force des choses</i>	48
<i>La Vieillesse</i>	217
<i>Le Deuxième sexe</i>	10, 35, 197, 228, 255, 257, 277, 336, 344, 352, 353, 354, 376, 459
BECKER, Howard.....	38
<i>Outsiders</i>	38
BEDOUIN, Jean-Louis.....	115
<i>Les Masques</i>	115

BELZANE, Guy.....	17
BEN JELLOUN, Tahar.....	451
BENMAHAMED, Ahmed	68, 104, 416
BERGSON, Henri.....	146, 177, 178
<i>Essais sur les données immédiates de la conscience</i>	
.....	178
BERNHEIM, Cathy.....	507
BETTELHEIM, Bruno.....	387
<i>Psychanalyse des contes de fées</i>	387
BEYLARD-OZEROFF, Jean-Louis	397
BIGNAMINI-VERHOEVEN, Chiara.....	310, 452
BILLE, Corinna S.....	18, 28, 79, 80, 113, 114, 121, 122, 130, 131, 132, 133, 136, 145, 158, 159, 169, 170, 188, 193, 195, 227, 228, 229, 243, 244, 245, 252, 253, 273, 274, 288, 289, 301, 302, 312, 313, 317, 323, 333, 334, 335, 374, 387, 388, 410, 411, 439, 440, 441, 462, 466, 501, 532, 533
<i>Deux Passions</i>	80, 121, 122, 130, 158, 168, 169, 170, 229, 252, 312, 313, 323, 333, 334, 410, 439, 440
<i>La Demoiselle sauvage</i>	18, 28, 80, 113, 114, 132, 133, 136, 145, 159, 195, 227, 243, 244, 245, 252, 273, 274, 288, 289, 301, 302, 324, 335, 374, 388, 462, 532
BISHOP, Neil.....	25, 97, 98
BIVONA, Rosalia	21, 104, 202, 448, 449
BLANCHOT, Maurice	465
BLOCH, Peter André	28, 159, 312
<i>La Licorne</i>	27, 28, 159, 312
BOISCLAIR, Isabelle	35, 36, 37, 43, 80, 120, 144, 274, 312
<i>Féminin / Masculin dans l'œuvre d'Anne Hébert</i>	144
BONN, Anne-Marie	341, 395
<i>La rêverie terrestre et l'espace de la modernité</i>	28
BONN, Charles.....	28, 341, 395, 421
<i>La Littérature maghrébine de langue française</i> ..	421
BONTE, Pierre	9
<i>Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie</i>	9
BOUCHARD, Denis	225
BOUHDIBA, Abdelwahab	259
<i>La Sexualité en Islam</i>	259
BOURAOU, Nina	18, 19, 20, 21, 50, 52, 68, 69, 88, 104, 118, 125, 140, 151, 152, 164, 165, 185, 201, 202, 203, 220, 221, 259, 261, 279, 280, 281, 292, 296, 307, 308, 315, 328, 356, 357, 358, 380, 381, 395, 396, 416, 426, 448, 449, 451, 462, 470, 471, 486, 487, 488, 498, 499, 521, 532
<i>La Voyeuse interdite</i> ..	18, 20, 68, 69, 87, 88, 104, 105, 118, 125, 140, 151, 164, 165, 185, 201, 202, 203, 220, 221, 224, 259, 292, 306, 307, 356, 380, 462, 470, 471, 487, 488, 498, 499, 521, 532
<i>Mes mauvaises pensées</i>	18, 52, 69, 151, 152, 164, 202, 279, 308, 357, 358, 380, 381, 395, 396, 426, 449, 462, 470, 471, 487, 488, 499, 532
BOURBONNAIS, Nicole	213, 270
BOURDIEU, Pierre	30, 64, 83, 84, 115, 116, 146, 186, 205, 206, 214, 258, 509
<i>La Domination masculine</i>	30, 64, 83, 84, 116, 205, 206, 214, 258, 509
BRAIDOTTI, Rosi.....	10, 12, 183

BRAUD, Michel.....	236, 492
BRÉAL, Michel.....	174
BROCHU, André.....	56, 99, 157, 321
<i>Anne Hébert</i>	
<i>Le Secret de vie et de mort</i>	321
<i>La Littérature par elle-même</i>	56
BRUNEL, Pierre.....	135, 228, 325
<i>Dictionnaire des mythes féminins</i>	135, 228, 325
BUENO ALONSO, Josefina.....	15
BURKE, Carolyn.....	460
BUTLER, Judith.....	11, 14, 30, 116, 139, 141, 430, 513
<i>Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la</i>	
<i>subversion</i>	14, 30, 116, 141

C

CALLE-GRUBER, Mireille.....	50, 337, 423, 483
<i>Assia Djebbar, ou la résistance de l'écriture</i>	483
CHAULET-ACHOUR, Christiane.....	21, 508
CHEHAB, May.....	210
CHEMIN, Anne.....	414, 459
CHESSEX, Jacques.....	335
CHIKHI, Beida.....	419, 421
<i>Assia Djebbar</i>	
<i>Histoires et fantaisies</i>	106
<i>Les romans d'Assia Djebbar</i>	419
CHION, Michel.....	463
<i>La Voix au cinéma</i>	463
CHODOROW, Nancy.....	368, 513
CISLARU, Georgeta.....	187
CIXOUS, Hélène.....	11, 30, 35, 38, 40, 49, 50, 61, 62, 93,
133, 137, 150, 179, 181, 199, 213, 257, 261, 314,	
332, 333, 341, 343, 344, 345, 346, 347, 362, 363,	
377, 397, 417, 419, 460, 464, 492, 495, 500, 503,	
508, 512, 514	
<i>Dedans</i>	93, 343, 464
<i>La jeune née</i>	492, 500
<i>La Venue à l'écriture</i>	38, 49, 397
CLÉMENT, Catherine.....	40, 50, 170, 175, 261, 313, 346,
362, 363, 460, 500	
<i>La jeune née</i>	492, 500
CLERC, Jeanne-Marie.....	318, 330, 424, 469
<i>Écrire, transgresser, résister</i>	318, 330, 469
CLITAN, Anca.....	131, 312
COLLOMBAT, Isabelle.....	187
COMPAGNON, Antoine.....	375, 386, 416
<i>La Seconde main ou le Travail de la citation</i>	416
COQUILLAT, Michèle.....	48
CÔTÉ, Paul Raymond.....	194
COULOMBE, Maxime.....	239
COURTEN, Maryke de.....	289, 312
CREMONESE, Laura.....	415, 418
<i>Dialectique du masculin et du féminin dans l'œuvre</i>	
<i>d'Hélène Cixous</i>	415, 418

D

DÉJEUX, Jean.....	466, 467, 468
<i>Assia Djebbar, romancière algérienne, cinéaste arabe</i>	
.....	468
DELCROIX, Maurice.....	128, 382
DELEUZE, Gilles.....	35, 304, 305, 306, 415
<i>La Logique de Sens</i>	306

DELPHY, Christine.....	11, 13, 36, 61, 175
<i>Sexisme et racisme</i>	
<i>le cas français</i>	13
<i>Sexisme, racisme, et postcolonialisme</i>	13
DELVAUX, Martine.....	377, 432
DENIS, Valérie.....	407
DÉPREZ, Bérengère.....	23, 129, 285, 432
<i>Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture</i>	432
<i>Marguerite Yourcenar</i>	
<i>Écriture, maternité, démiurgie</i>	129
DERRIDA, Jacques.....	33, 34, 35, 40, 65, 66, 186, 240, 241,
315, 340, 346, 377, 448, 485, 493, 494, 513	
<i>Le Monolinguisme de l'autre</i>	340, 448, 485, 493
DES RIVIÈRES, Marie-José.....	25
DESPRES, Aurore.....	177
<i>Corps et Poétique</i>	177
DÉTREZ, Christine.....	7, 8, 175, 176, 216, 506
<i>À leur corps défendant</i>	
<i>les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral</i>	8
<i>La Construction sociale du corps</i>	175, 506
DIDIER, Béatrice.....	31, 35, 50, 82, 171, 236, 237, 259,
278, 359, 360, 412, 418, 467, 493, 495	
<i>Le Journal intime</i>	237
DJEBAR, Assia.....	18, 19, 20, 50, 51, 52, 67, 68, 85, 87,
105, 106, 107, 112, 117, 118, 124, 136, 147, 148,	
149, 150, 153, 163, 164, 187, 192, 194, 195, 203,	
204, 205, 219, 220, 246, 247, 260, 261, 279, 293,	
294, 295, 296, 308, 315, 316, 317, 318, 322, 329,	
330, 334, 355, 356, 379, 380, 391, 392, 393, 394,	
395, 399, 405, 406, 419, 420, 421, 422, 423, 424,	
425, 426, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 462,	
465, 466, 467, 468, 469, 470, 483, 484, 485, 486,	
496, 497, 498, 499, 507, 525, 533	
<i>Écrire dans la langue adverse</i>	447
<i>Ombre sultane</i>	117, 118, 150, 194, 262, 294, 330,
395, 447, 467, 470, 484, 486, 496, 497	
<i>Oran, langue morte</i>	18, 20, 51, 85, 87, 124, 148, 150,
192, 195, 219, 317, 356, 378, 379, 404, 405,	
449, 466, 468, 484, 485, 486, 497, 533	
<i>Vaste est la prison</i>	19, 87, 150, 164, 194, 203, 261,
296, 316, 330, 355, 380, 392, 405, 421, 422,	
423, 424, 425, 447, 450, 466, 470, 496, 497, 533	
DORÉ, Pascale.....	23, 71, 80, 137, 312, 319
<i>Marguerite Yourcenar ou le Féminin insoutenable</i>	
.....	319
DOUBROVSKY, Serge.....	392
<i>Autobiographiques. De Corneille à Sartre</i>	392
DUCHET, Claude.....	403
DUCROT, Oswald.....	375
<i>Nouveau dictionnaire des sciences du langage</i>	375
DUMÉRY, Henry.....	175
DURAND, Gilbert.....	31, 44, 56, 61, 63, 84, 96, 157, 223,
224, 241, 304, 343, 481	
DURKHEIM, Émile.....	183, 198
<i>Le Suicide</i>	198

E

EIGUER, Alberto.....	37, 495
ELIADE, Mircea.....	260
<i>Le Mythe de l'éternel retour</i>	260
ERIBON, Didier.....	285
<i>Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes</i>	285

F

FALKIEWICZ, Natalia.....	432
FAVERZANI, Camillo.....	109
<i>Marguerite Yourcenar et la Méditerranée</i>	109
FERREIRA, Maria Clara.....	81, 372
<i>Les personnages féminins dans les romans d'Alice Rivaz</i>	81, 372
FOREST, Philippe.....	394
<i>Je & Moi</i>	394
FORNEROD, Françoise.....	373, 403, 411, 492, 493
<i>Alice Rivaz. Pêcheuse et bergère de mots</i>	373
FOUCAULT, Michel.....	31, 66, 175, 181, 199, 286, 291
<i>Histoire de la sexualité</i>	31, 291
<i>Naissance de la clinique</i> <i>une archéologie du regard médical</i>	181
FOUQUE, Antoinette.....	513
FREUD, Sigmund.....	6, 22, 33, 34, 37, 65, 73, 76, 83, 93, 101, 120, 123, 137, 174, 181, 256, 258, 296, 298, 304, 337, 353, 367, 520
<i>Malaise dans la culture</i>	83
<i>Nouvelles conférences d'introduction à la</i> <i>psychanalyse</i>	6, 353
<i>Totem et tabou</i>	296
<i>Trois essais sur la théorie sexuelle</i>	65

G

GAGNON, Madeleine	
<i>La Venue à l'écriture</i>	38, 49, 397
GARCIA, Irma.....	376
GASPARINI, Philippe.....	394, 400
<i>Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction</i>	400
GAUDIN, Colette.....	53, 155, 432
<i>Yourcenar à la surface du temps</i>	53, 432
GAUVIN, Lise.....	414, 415, 460, 484, 507
GENETTE, Gérard.....	31, 271, 394, 416
GENÈVE, Max	
<i>La prise de Genève</i>	189
GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick.....	494
GILLIGAN, Carol.....	146, 339
<i>Une si grande différence</i>	146
GLIGOR, Adela Elena.....	251
<i>Mythes et intertextes bibliques dans l'œuvre d'Anne Hébert</i>	251
GODARD, Didier.....	287
GOFFMAN, Erving.....	216
GOURDIN, Céline.....	36, 199
GRANDGUILLAUME, Gilbert.....	31, 342
GRANJON, Marie-Christine.....	291
<i>Penser avec Michel Foucault</i> <i>théorie critique et pratiques politiques</i>	291
GRIVEL, Charles.....	394
<i>Production de l'intérêt romanesque</i>	394
GUÉGAN FISHER, Claudine.....	62
<i>La Cosmogonie d'Hélène Cixous</i>	62
GUILLEMETTE, Lucie.....	194
GÜSDORF, Georges.....	390
<i>Les Écritures du moi</i>	390

H

HALLEY, Achmy.....	70, 189, 431
<i>Marguerite Yourcenar en poésie</i> <i>Archéologie d'un silence</i>	70, 189
HARPMAN, Jacqueline.....	17, 18, 21, 22, 23, 54, 60, 72, 73, 74, 90, 92, 110, 119, 120, 126, 127, 141, 142, 143, 152, 191, 192, 205, 206, 207, 208, 213, 222, 232, 233, 234, 262, 263, 282, 283, 319, 320, 321, 331, 362, 363, 406, 407, 408, 427, 428, 429, 430, 462, 471, 472, 473, 488, 489, 499, 500, 510, 518, 534
<i>Moi qui n'ai pas connu les hommes</i>	18, 22, 23, 55, 73, 91, 92, 110, 119, 126, 127, 143, 152, 192, 207, 208, 232, 263, 320, 330, 331, 362, 473, 517, 534
<i>Orlanda</i>	16, 17, 18, 22, 54, 60, 72, 73, 90, 91, 110, 119, 120, 126, 140, 141, 142, 191, 205, 206, 207, 221, 222, 232, 233, 234, 262, 263, 282, 283, 320, 321, 363, 406, 407, 408, 427, 428, 429, 430, 462, 472, 473, 488, 489, 499, 510, 518, 519, 526, 534
HÉBERT Anne.....	18, 24, 25, 28, 58, 74, 75, 76, 77, 80, 96, 97, 98, 105, 120, 121, 129, 143, 144, 155, 168, 169, 194, 213, 215, 220, 223, 224, 225, 226, 241, 242, 248, 250, 251, 253, 267, 269, 274, 287, 288, 297, 300, 309, 321, 322, 324, 333, 334, 364, 365, 370, 386, 398, 399, 408, 433, 453, 454, 455, 476, 477, 478, 479, 501, 521, 534, 535
<i>Kamouraska</i>	75, 76, 77, 97, 120, 121, 213, 214, 215, 248, 268, 269, 298, 321, 477, 478, 479, 502
<i>Le Premier jardin</i>	18, 77, 112, 121, 135, 136, 143, 194, 213, 214, 215, 226, 227, 235, 241, 242, 251, 334, 338, 364, 366, 370, 386, 387, 462
<i>Les Enfants du sabbat</i>	18, 74, 76, 77, 96, 97, 98, 99, 111, 129, 130, 138, 144, 168, 223, 224, 225, 226, 235, 248, 250, 267, 287, 288, 297, 298, 299, 309, 321, 322, 324, 332, 333, 334, 364, 369, 386, 398, 399, 408, 433, 453, 454, 455, 462, 476, 477, 501, 502, 516, 518
<i>Rue Deschamps</i>	25
HEINICH, Nathalie.....	31
<i>États de femme. L'identité féminine dans la fiction</i> <i>occidentale</i>	31
HÉRITIER, Françoise.....	8, 239, 354
HOUSTON, Nancy	
<i>Lettres parisiennes, Autopsie de l'exil</i>	449
HRDY BLAFFER, Sarah	
<i>Mother Nature. A History of Mothers, Infants and</i> <i>Natural Selection</i>	125
HUME, David.....	84
<i>Traité de la nature humaine</i>	84
HURTIG, Marie-Claude.....	11

I

ILLARIA, Bruno.....	341
IRIGARAY, Luce.....	7, 11, 30, 34, 35, 40, 62, 78, 142, 150, 162, 163, 182, 183, 184, 185, 199, 220, 221, 250, 257, 315, 322, 346, 347, 348, 349, 350, 354, 356, 363, 369, 370, 415, 461, 463, 464, 467, 469, 477, 483, 508, 510, 513, 526
<i>Éthique de la différence sexuelle</i>	7
<i>Le Corps à corps avec la mère</i>	369
<i>Le Temps de la différence</i>	7, 78, 162, 250, 322
<i>Sexes et genre à travers les langues</i>	350, 483

Sexes et parentés 184, 354

J

JACQUES, Henri-Paul.....226
JAKUBEC, Doris 27, 28, 80, 312
 Solitude surpeuplée
 femmes écrivains suisses de langue française ... 27
JOUVE, Vincent..... 28, 465
JUNG, Carl Gustav108, 123, 124, 273, 303, 374, 430, 464
 *De la structure et de la dynamique de la psyché...*303
 Dialectique du moi et de l'inconscient374
 Dialectique du Moi et de l'Inconscient124
JUNOD, Roger-Louis372
 Alice Rivaz 18, 26, 27, 29, 58, 59, 60, 80, 82, 100, 115, 133, 134, 160, 188, 215, 216, 217, 229, 230, 236, 275, 276, 289, 290, 313, 314, 324, 325, 326, 345, 372, 373, 388, 389, 390, 401, 402, 403, 411, 412, 441, 442, 461, 462, 481, 482, 490, 492, 493, 503, 505, 510, 535

K

KAIL, Michèle..... 11
KAPLAN, Cora255
 Sea Changes
 Essays on Culture and Feminism255
KEMPF, Roger 336, 337, 338
 Sur le corps romanesque 336, 337, 338
KHADDA, Naget421
KRISTEVA, Julia199, 336, 347, 351, 416, 417, 500
 Polylogue351
 Sémiotikè416

L

LACAN, Jacques34, 73, 106, 107, 120, 123, 184, 185, 239, 243, 256, 257, 298, 367, 464, 513, 527
 Écrits.....239
 Le Séminaire, livre III
 les psychoses.....184
LACOSTE-DUJARDIN, Camille
 Des mères contre les femmes. Maternité et patriarcat au Maghreb355
LAFLAMME, Elsa.....471
LAFORGE, Pierre.....142
LAMARRE, Sylvie24, 270, 271, 371
LANCASTER, Natascha H.....302
LAQUEUR, Thomas 180, 181
 La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en occident181
LE CLÉZIO, Marguerite..... 90, 247, 447
LÉAUTAUD, Paul 37
 Journal littéraire 37
LECLERC, Annie 49, 62, 183, 530
 La Venue à l'écriture.....38, 49, 397
 Paroles de femme 183, 530
LECLERC, Jacques..... 14
LEJEUNE, Philippe.....186, 187, 390, 391, 393, 394, 397, 470
 Le Pacte autobiographique 186, 187

Moi aussi 391, 397
LEONI-FIGINI, Margherita 219
LESSELIER, Claude 280
LEVINAS, Emmanuel 29, 34
 Éthique et infini.....29
LEVI-STRAUSS, Claude 8, 10, 29, 172, 173, 464
LIPIANSKY, Edmond Marc 171, 175, 176, 177
 Identité et communication, l'expérience groupale
 171, 176, 177

M

MAGETTI, Daniel.....81, 313
MAJOR, Ruth..... 248, 502
MAKWARD, Christiane 28, 244, 274, 289, 388
 Corinna Bille. Le vrai conte de ma vie28, 244, 388
 Dictionnaire littéraire des femmes de langue française.....274, 289, 533
MANEA, Lucia-Mihaela..... 433
MARCHEIX, Daniel.....477
 Le Mal d'origine. Temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert477
MARITAIN, Jacques438
MAUGIÈRE, Bénédicte 288
MERLEAU-PONTY, Claude 102, 103, 178
MONTESSERAT SERRANO, Mañes 165
MORIN, Edgar29
 La Méthode 2. La vie de la vie.....29

N

NAKOS, Jean 167
NANCY, Jean-Luc 35, 200, 368, 385, 449, 513
 58 indices sur le corps et l'extension de l'âme 200
NAUDIER, Delphine 53, 62, 63, 181, 332, 345, 346
NICOLLIER, Valentine 159
 Postface. Autour de Douleurs paysannes 159
NIETZSCHE, Friedrich..... 132, 133, 210
 Le Gai savoir 133

O

OUELLET, Joanie477
OUTERS, Jean-Luc.....472

P

PÂQUE, Jacques.....55, 472
PARENT, Anne Martine 396
PERREIN, Michèle..... 459
 Entre Chienne et Louve 459
PIERSSENS, Michel 12
 Savoirs à l'œuvre
 Essais d'épistémocritiques.....12
PINKOLA ESTÉS, Clarissa 374
PLANTÉ, Christine 35, 46
PLATON..... 34, 138, 139, 153, 283, 383
 Le Banquet..... 138
POIRIER, Jacques..... 108
PONNAU, Gwendhaël 228

PRESTE DE ALMEIDA, Lilian	479
PUYUELO, Rémy.....	231
<i>Héros de l'enfance, figure de la survie</i>	231

R

REAL, Elena.....	95, 110, 490
<i>Marguerite Yourcenar</i>	
<i>Biographie, autobiographie</i>	359, 360, 490
REGAÏEG, Najiba	395, 467
RENAUD, Philippe	27
RETIF, Françoise.....	232
<i>Simone de Beauvoir</i>	
<i>L'autre en miroir</i>	232
RICARD, François	24, 55, 56, 155, 400, 438
<i>Gabrielle Roy, une vie</i>	55
Introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy.....	438
RICH, Adrienne	277
RICŒUR, Paul.....	135, 162, 174, 177, 240, 315, 336
<i>De l'interprétation, essai sur Freud</i>	177
<i>Lectures 3. Aux frontières de la philosophie</i>	315
<i>Philosophie de la volonté</i>	135, 161, 162
<i>Soi-même comme un autre</i>	174, 336
RIOT-SARCEY, Michèle.....	43, 44
RIVAZ, Alice.....	18, 26, 27, 29, 58, 59, 60, 80, 81, 82, 100, 115, 133, 134, 160, 161, 188, 195, 216, 217, 229, 230, 236, 237, 275, 276, 289, 290, 313, 314, 324, 325, 326, 345, 371, 372, 373, 388, 389, 390, 401, 402, 403, 411, 412, 413, 441, 442, 443, 444, 461, 462, 481, 482, 490, 491, 492, 493, 503, 504, 505, 510, 511, 535
<i>Comme le sable</i>	27, 161, 535
<i>Jette ton pain</i>	18, 26, 29, 58, 59, 60, 81, 100, 101, 133, 134, 171, 195, 216, 217, 229, 236, 237, 276, 290, 324, 325, 326, 345, 371, 372, 389, 390, 401, 402, 411, 412, 413, 441, 442, 443, 444, 462, 481, 482, 490, 491, 492, 493, 503, 504, 505, 510, 521, 535
<i>Le Creux de la vague</i>	18, 27, 58, 80, 81, 115, 160, 161, 230, 275, 290, 313, 314, 373, 402, 403, 413, 441, 442, 462, 493, 504, 505, 524, 535
ROCCA, Anna	246, 247, 296
<i>Assia Djebar. Le corps invisible</i>	
<i>voir sans être vue</i>	246, 247
ROUCH, Hélène	11, 291
ROUSSET, Jean	403, 404
ROY, Gabrielle	18, 24, 25, 55, 56, 57, 63, 78, 95, 99, 155, 156, 157, 169, 190, 211, 212, 213, 222, 235, 243, 269, 270, 271, 272, 309, 310, 311, 367, 368, 371, 384, 385, 386, 399, 400, 401, 408, 409, 435, 436, 437, 438, 452, 456, 462, 479, 480, 481, 500, 536
<i>La Montagne secrète</i>	18, 24, 56, 57, 79, 99, 156, 157, 169, 190, 211, 212, 222, 243, 270, 271, 272, 310, 367, 371, 384, 385, 386, 435, 436, 437, 438, 452, 462, 481, 500, 525, 536
<i>La Petite poule d'eau</i>	18, 57, 78, 79, 95, 96, 155, 190, 212, 222, 226, 243, 272, 309, 310, 311, 368, 399, 400, 401, 408, 409, 438, 456, 479, 480
ROYER, Jean	58
RUHE, Ernstpeter	20, 295, 296, 330
<i>Postcolonialisme & Autobiographie</i>	330

S

SAINT-MARTIN, Lori.....	35, 36, 37, 43, 46, 334, 368, 386, 401, 435
SAINT-PIERRE, Annette.....	270, 400, 410, 438
<i>Gabrielle Roy sous le signe du rêve</i>	400, 410, 438
<i>La langue, la culture et la société des francophones de l'Ouest</i>	270
SALAÛN, Élise.....	144
SARTRE, Jean-Paul 10, 21, 66, 101, 110, 111, 234, 269, 302, 305, 354, 385, 445, 478	
<i>Huis-Clos</i>	110
SAVIGNEAU, Josyane.....	53, 70, 73, 189, 285, 286, 382
<i>Marguerite Yourcenar</i>	18, 23, 53, 54, 70, 71, 92, 93, 94, 95, 108, 109, 110, 127, 129, 152, 153, 155, 165, 166, 167, 173, 182, 189, 191, 209, 210, 266, 284, 285, 286, 318, 319, 332, 358, 359, 360, 361, 381, 382, 383, 397, 398, 401, 430, 431, 432, 433, 463, 474, 475, 490, 536, 537
<i>Marguerite Yourcenar, l'invention d'une vie</i>	189, 285
SCHNYDER, Peter.....	28
SCHWARTZWALD, Robert	278
SEYS, Élisabeth.....	182
<i>Ces femmes qui écrivent</i>	
<i>De Madame de Sévigné à Annie Ernaux</i>	182
SHODA-FUJIZANE, Yasuko	59
SIMON, Anne.....	8, 176, 259
<i>À leur corps défendant</i>	
<i>les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral</i>	8
SIMONNET, Dominique	280, 281
SMITH, Donald	399
SOLER, Ana	202
SOLLERS, Philippe	395
<i>Carnets de nuit</i>	395
SPERTI, Valeria	490
STISTRUP JENSEN, Merete	132, 346, 351, 492
STOLLER, Robert.....	11
SUHONEN, Katri	120
SZYMAŃSKA, Małgorzata	133

T

TAINE, Hyppolite	240, 338
<i>Philosophie de l'art</i>	240, 338
THIBAUT, Geneviève	156, 157, 194
<i>Recherches féministes</i>	156, 157
TIERELINCKX, Barzilai	209
TODOROV, Tzvetan	65, 66, 392
<i>Critique de la critique</i>	
<i>Un roman d'apprentissage</i>	66
<i>Poétique de la prose</i>	392
TONDEUR, Claire-Lise	26, 27, 372, 402

V

VANBAELEN, Sylvie	430
VAZQUEZ de PARAGUA, Maria-José	
<i>Le Labyrinthe Marguerite Yourcenar</i>	108
VION, Robert.....	376
VON FRANZ, Marie-Louise.....	108

W

WARWICK, Jack	99
WIKTOROWICZ, Cécilia	480
WITTIG, Monique	61, 278, 495
WOOLF, Virginia	35, 39, 47, 48, 54, 58, 59, 90, 191, 206, 232, 262, 404, 406, 418, 427, 428, 429, 430, 472, 534
<i>Orlando</i>	90, 191, 427, 428, 430, 534
<i>Une Chambre à soi</i>	39, 47, 48, 58, 404, 418, 472
WUNENBERGER, Jean-Jacques	305

Y

YOURCENAR, Marguerite	18, 23, 53, 54, 70, 71, 93, 94, 108, 109, 110, 127, 128, 129, 137, 152, 153, 155, 165, 166, 167, 168, 173, 182, 189, 191, 192, 209, 210, 264, 266, 284, 285, 286, 318, 319, 332, 359, 360, 361, 362, 381, 382, 383, 397, 398, 401, 430, 431, 432, 433, 463, 474, 475, 476, 490, 536
<i>Archives du Nord</i>	18, 153, 382, 398, 475, 536, 537
<i>Entretiens radiophoniques de Patrick de Rosbo avec Marguerite Yourcenar</i>	432
<i>Le Labyrinthe du monde</i>	18, 92, 94, 109, 127, 152, 167, 210, 266, 382, 397, 398, 431, 474, 536
<i>Quoi ? L'éternité</i>	18, 53, 93, 128, 536, 537
<i>Souvenirs pieux</i>	18, 92, 127, 128, 129, 153, 167, 168, 359, 360, 361, 362, 474, 475, 536

Résumé

L'étude des différentes représentations des femmes, qu'elles interviennent à un niveau social, corporel ou encore linguistique, amène, dans le contexte littéraire, à interroger le concept d'identité. Ce « mot-valise », au sens de Jean Petitot-Cocorda, appartient au patriarcat, ce qui signifie que la notion d'identité elle-même a été pensée, élaborée par les hommes pour les hommes, que le mot même d'identité appartient à l'univers sémantique masculin. Lorsque nous cherchons à définir l'identité féminine, nous sommes pris au piège de la langue élaborée par le patriarcat, car la notion d'identité fonctionne pour le *Masculin*, et ne peut donc pas, dans une approche qui revendique l'autonomie, être signifiante pour les femmes puisqu'elle n'a pas été pensée pour elles. Il y a une forme d'impasse à rechercher une identité stable et universalisable des femmes. Le présent travail de thèse se propose d'explorer les différents prismes sous lesquels des auteures francophones mettent en tension le *Féminin* afin de repenser le concept même d'identité depuis les années 1950, *i.e.* après la publication du *Deuxième sexe* (1949) de Simone de Beauvoir, qui marque la genèse des études anti-essentialistes.

Dans le panorama de la terminologie critique utilisée dans les études du genre, les *Gender studies*, c'est la Littérature de femmes qui nous intéresse : elle consiste en la revendication d'identités des femmes qui leur soit propre, selon une perspective féministe différentialiste. Les auteures relevant de cette catégorie tendent à analyser une transcription du *Féminin* dans le texte, à l'y incarner, par le biais d'une esthétique spécifique. Ainsi, l'identité féminine littéraire consiste en une polysémie, une pluralité, préparant une identité « ouverte », inscrite « activement » dans les textes par les auteures (les thématiques traitées, les structures narratives...). Elle s'y inscrit aussi « passivement », par exemple par l'usage féminin de la langue, la présence du corps de l'auteure dans le texte. Il s'agit de déplacer les perspectives féministes pour en arriver à une circonscription féminine plus globale dans laquelle texte et auteure seraient indissociables.

Les auteures étudiées, Corinna S. Bille, Nina Bouraoui, Assia Djebar, Jacqueline Harpman, Anne Hébert, Alice Rivaz, Gabrielle Roy et Marguerite Yourcenar, tendent à développer une véritable esthétique littéraire qui se place en faux par rapport à la logique sociale totalisante. Dans cette perspective, les femmes ne sont pas ramenées, réduites, à leur essence, c'est-à-dire à leur sexe biologique. Le *Féminin*, tel que l'envisagent nos auteures, est le produit d'une réflexion, d'une exploration du Moi, qui va des problématiques sociétales traditionnelles, représentées sous l'angle des thématiques abordées, à l'investissement d'une langue d'expression innovante et dépassant les clivages classiques autour du binôme « *Masculin / Féminin* ».

Il ne s'agit plus, pour lors, de s'approprier la « langue de l'autre », mais bien de trouver la sienne propre. Nous sommes loin de l'archétype patriarcal qui bâtit et préétablit à l'existence et à l'écriture, les identités figées et prescrites des femmes. Comme nous le verrons, ces identités ne s'inscrivent plus dans une invariance de l'objet « femmes », mais les fondent souverainement dans leurs œuvres et par leurs écritures. Elles participent ainsi activement à une nouvelle définition de leur genre. Le déficit identitaire se comble par le recours aux caractéristiques féminines (oralité, nature, sexualité, etc.) *différentes* pour accéder à un *tout* définitoire ; dans ce *corpus*, il ne s'agit plus d'écrire *comme* ou *contre* les hommes, mais de s'émanciper de la langue patriarcale en incorporant les éléments textuels et linguistiques qui participent à la construction d'identités féminines composites.

Mots-clés : écriture féminine, genre sexuel, *gender studies*, sexualités, espace public et espace privé, norme et transgression, littérature comparée, littérature du XX^e siècle, littératures francophones, construction identitaire, rapport texte / image.

Abstract

The study of different representations, whether at a social, body or linguistic level, leads us to question the very concept of identity in literature. That “portmanteau word” – “mot-valise” in the meaning set out by Jean Petitot-Cocorda – belongs to Patriarchy, which means that the notion of identity itself has been (culturally) constructed by men for men, and the very word identity belongs to the semantic and existentialist masculine world. When we try to define feminine/female identity, we are trapped by the language constructed by patriarchal culture: the notion of identity is relevant for the *Masculine* and cannot be autonomously applied to women, since it has not been thought out for them in the first place. Therefore we reach a deadlock, as it were, when seeking a fixed, universal identity of women. This thesis will explore the different prisms through which French-speaking female writers put women’s identities into words and set them into tension so as to rethink the very concept of identity. Such process started in the 1950s with the publication of *Le Deuxième sexe* (1949) by Simone de Beauvoir, which marked the beginning of anti-essentialist studies.

In the panorama of the terminology used in Gender studies, our attention will focus on Women’s literature, which implies claiming the existence of specific women’s identities from a differentialist feminist viewpoint. Female writers belonging to that category tend to analyze how the *Feminine* is conveyed into words in the text, to embody it, through a peculiar aesthetic. Thus woman’s identity in literature is based on polysemy and plurality, leading to an “open” identity, inscribed “actively” in the text by women writers (themes, narrative structures, etc.) and “passively” (for example, through a feminine use of language, the presence of the female writer’s body in the text, etc.). We have to shift feminist perspectives in order to achieve a more comprehensive feminine definition, in which text and writer are indissociable.

The female authors included in our corpus (Corinna S. Bille, Nina Bouraoui, Assia Djebar, Jacqueline Harpman, Anne Hébert, Alice Rivaz, Gabrielle Roy and Marguerite Yourcenar) strive to develop a real literary aesthetic which is at odds with a rule-complying social model. From that viewpoint, women are not reduced to their essence, that is to their biological sex. The *Feminine*, as it is considered by our authors, is the result of a process of reflection and self-exploration, involving traditional societal issues (as figured in the themes dealt with), as well as an innovative literary language, capable of going beyond the classical dichotomy between masculine and feminine.

Therefore, the aim is no longer to take possession of the “language of the other”, but to find one’s own. Therefore, we are distant from the patriarchal archetype constructing, and pre-establishing, fixed identities for women’s existence and writing. As we will see, such identities are no longer inscribed in the tradition of the objects “women”: they try to forge a new object in their writing, and in so doing they end up redefining their genre. In order to make up for the lack of “identity landmarks”, they resort to specific feminine features (oral language, nature, sexuality, etc.) so as to reach a definition of a *Whole*. The aim is no longer to write *like* men or *against* men, but to write women out of the patriarchal language by introducing in their texts those feminine elements capable of building a multifaceted feminine identity.

Keywords: feminine writing, gender, *gender studies*, sexualities, public and private space, norms and transgressions, comparative literature, 20th century literature, francophone literatures, identity building, image-text relation.

Table des matières

REMERCIEMENTS	2
SOMMAIRE	4
ŒUVRES ÉTUDIÉES	5
INTRODUCTION.....	7
PARTIE I – LES IDENTITÉS.....	43
CHAPITRE 1. FEMMES ET LITTÉRATURE(S)	46
<i>La Littérature, un espace féminin ?</i>	<i>46</i>
Auteures algériennes de langue française	50
Auteures belges de langue française	53
Auteures québécoises de langue française	55
Auteures suisses de langue française.....	58
<i>Les Gender Studies et la société.....</i>	<i>61</i>
CHAPITRE 2. LES IMAGES DUELLES DES FEMMES	64
Auteures algériennes de langue française	67
Auteures belges de langue française	70
Auteures québécoises de langue française	74
Auteures suisses de langue française.....	79
<i>Constructions de l'espace et du temps</i>	<i>82</i>
Auteures algériennes de langue française	85
Auteures belges de langue française	90
Auteures québécoises de langue française	95
Auteures suisses de langue française.....	99
<i>Le Masque et le regard.....</i>	<i>101</i>
Auteures algériennes de langue française	103
Auteures belges de langue française	108
Auteures québécoises de langue française	111
Auteures suisses de langue française.....	113
<i>Le Masculin castré.....</i>	<i>115</i>
Auteures algériennes de langue française	117
Auteures belges de langue française	119
Auteures québécoises de langue française	120
Auteures suisses de langue française.....	121
CHAPITRE 3. LES IMAGOS.....	123
<i>Les Imagos parentaux</i>	<i>123</i>
Auteures algériennes de langue française	124
Auteures belges de langue française	126
Auteures québécoises de langue française	129
Auteures suisses de langue française.....	130
<i>Les Imagos mythiques</i>	<i>134</i>
Les figures féminines mythiques	135
L'Androgyne	138
Auteures algériennes de langue française.....	140
Auteures belges de langue française.....	140
Auteures québécoises de langue française	143
Auteures suisses de langue française	145
CHAPITRE 4. LA FICTION ET LA RÉALITÉ	146
<i>Les Dénonciations politiques et historiques.....</i>	<i>147</i>
Auteures algériennes de langue française	148
Auteures belges de langue française	152
Auteures québécoises de langue française	155
Auteures suisses de langue française.....	158
<i>La Religion.....</i>	<i>161</i>
Auteures algériennes de langue française	163
Auteures belges de langue française	165

Auteures québécoises de langue française	168
Auteures suisses de langue française.....	169
SYNTHÈSE PROVISoire	171
PARTIE II - L'IDENTITÉ CORPORELLE	174
CHAPITRE 1. LE CORPS VU PAR LES <i>GENDER STUDIES</i>	179
<i>Le Nom</i>	183
<i>Les Pseudonymes des auteures</i>	186
<i>Les Noms des personnages</i>	190
CHAPITRE 2. LE CORPS FÉMININ : TISSU / TEXTE IDENTITAIRE	197
Auteures algériennes de langue française	200
Auteures belges de langue française	205
Auteures québécoises de langue française.....	211
Auteures suisses de langue française.....	215
CHAPITRE 3. LE MORCELLEMENT DE L'IMAGE CORPORELLE	218
Auteures algériennes de langue française	219
Auteures belges de langue française	221
Auteures québécoises de langue française	222
Auteures suisses de langue française.....	227
<i>Le Dédoublment</i>	231
Auteures belges de langue française	231
Auteures québécoises de langue française	235
Auteures suisses de langue française.....	236
<i>L'Hybridation avec les éléments naturels</i>	238
Auteures québécoises de langue française	241
Auteures suisses de langue française.....	243
<i>La Désincarnation</i>	245
Auteures algériennes de langue française	246
Auteures québécoises de langue française	248
Auteures suisses de langue française.....	252
CHAPITRE 4. LA SEXUALITÉ OU LA PRÉSENCE <i>INTER-DITE</i> DU CORPS	255
Auteures algériennes de langue française	259
Auteures belges de langue française	262
Auteures québécoises de langue française	267
Auteures suisses de langue française.....	273
<i>L'Homosexualité</i>	276
Auteures algériennes de langue française	279
Auteures belges d'expression française	282
Auteures québécoises de langue française	287
Auteures suisses de langue française.....	288
<i>Les Sexualités déviantes et criminelles</i>	291
Auteures algériennes de langue française	292
Auteures québécoises de langue française	297
Auteures suisses de langue française.....	301
CHAPITRE 5. LE GENRE ET LA POÉTIQUE : AXIOLOGIE DE L'IMAGINAIRE	303
Auteures algériennes de langue française	306
Auteures québécoises de langue française	309
Auteures suisses de langue française.....	311
<i>Le Silence et la parole</i>	314
Auteures algériennes de langue française	315
Auteures belges de langue française	318
Auteures québécoises de langue française	321
Auteures suisses de langue française.....	323
<i>La Mémoire</i>	326
Auteures algériennes de langue française	328
Auteures belges de langue française	330
Auteures québécoises de langue française	332
Auteures suisses de langue française.....	334
SYNTHÈSE PROVISoire	336
PARTIE III – L'ESPACE LINGUISTIQUE	341
CHAPITRE 1. LES <i>GENDER STUDIES</i> ET LA LANGUE.....	344

CHAPITRE 2. LES GÉNÉALOGIES FÉMININES	352
Auteures algériennes de langue française	354
Auteures belges de langue française	358
Auteures québécoises de langue française	363
Auteures suisses de langue française.....	371
CHAPITRE 3. TRANSGRESSIONS DU GENRE ?	375
<i>Vers une hybridation des genres littéraires.....</i>	377
Auteures algériennes de langue française	378
Auteures belges de langue française	381
Auteures québécoises de langue française	384
Auteures suisses de langue française.....	387
<i>Parler de Soi... ou l'impossible autobiographie</i>	390
Auteures algériennes de langue française	392
Auteures belges de langue française	397
Auteures québécoises de langue française	398
Auteures suisses de langue française.....	401
<i>La Structure des œuvres.....</i>	403
Auteures algériennes de langue française	404
Auteures belges de langue française	406
Auteures québécoises de langue française	408
Auteures suisses de langue française.....	410
CHAPITRE 4. LE FRANÇAIS, LANGUE D'EXPRESSION	414
<i>Intertextualité et intermédialité : vers une autre voix / voie</i>	416
Auteures algériennes de langue française	419
Auteures belges de langue française	427
Auteures québécoises de langue française	433
Auteures suisses de langue française.....	439
<i>Résurgence des langues secondes.....</i>	444
Auteures algériennes de langue française	446
Auteures québécoises de langue française	452
CHAPITRE 5. DE L'USAGE FÉMININ DE LA LANGUE	458
<i>Le Je-féminin, « Unus et multi in me ».....</i>	463
Auteures algériennes de langue française	465
Auteures belges de langue française	471
Auteures québécoises de langue française	476
Auteures suisses de langue française.....	481
<i>Je-féminin et discours schizophrénique. Qui est Tu ?</i>	483
Auteures algériennes de langue française	483
Auteures belges de langue française	488
Auteures suisses de langue française.....	490
<i>Le langage, une maladie symptomatique ?</i>	494
Auteures algériennes de langue française	496
Auteures belges de langue française	499
Auteures québécoises de langue française	500
Auteures suisses de langue française.....	503
SYNTHÈSE PROVISOIRE	507
CONCLUSION.....	511
ANNEXE A – ŒUVRES ÉTUDIÉES	532
ANNEXE B – SCHÉMA SYNOPTIQUE	538
BIBLIOGRAPHIE	539
CORPUS DE RÉFÉRENCE	539
<i>Corpus primaire.....</i>	539
<i>Corpus secondaire</i>	539
CORPUS CRITIQUE	540
<i>Ouvrages généraux de référence</i>	540
Sur la littérature	540
Sur l'anthropologie, la philosophie, la psychanalyse et la sociologie	542
Sur la linguistique énonciative.....	544
Sur l'autobiographie.....	545

Sur les mythes littéraires.....	546
Sur le postmodernisme	546
<i>Sur les auteures algériennes de langue française</i>	<i>547</i>
Sur Nina Bouraoui	548
Sur Assia Djebar	549
<i>Sur les auteures belges de langue française</i>	<i>550</i>
Sur Jacqueline Harpman	550
Sur Marguerite Yourcenar	551
<i>Sur les auteures québécoises de langue française.....</i>	<i>553</i>
Sur Anne Hébert.....	553
Sur Gabrielle Roy	556
<i>Sur les auteures suisses de langue française</i>	<i>558</i>
Sur Corinna S. Bille.....	558
Sur Alice Rivaz.....	559
<i>Sur l'identité.....</i>	<i>559</i>
<i>Sur l'écriture féminine</i>	<i>560</i>
<i>Sur la condition féminine</i>	<i>563</i>
<i>Sur la relation sexe et genre (féminisme)</i>	<i>566</i>
Sur le corps féminin.....	568
Sur la sexualité.....	569
<i>Sur la francophonie</i>	<i>570</i>
INDEX NOMINUM	572
RÉSUMÉ.....	578
ABSTRACT	579
TABLE DES MATIÈRES.....	580